

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ÁREA DE LITERATURAS, ARTES E CULTURAS



***A PASSAGE TO INDIA* DE DAVID LEAN**
COMO HIPERTEXTO FÍLMICO

Kelly Ornelas Santos

MESTRADO EM ESTUDOS INGLESES E AMERICANOS

Especialização em Estudos Ingleses

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ÁREA DE LITERATURAS, ARTES E CULTURAS



***A PASSAGE TO INDIA* DE DAVID LEAN**
COMO HIPERTEXTO FÍLMICO

Kelly Ornelas Santos

Dissertação orientada pela Prof^a. Doutora M^a Isabel Barbudo

MESTRADO EM ESTUDOS INGLESES E AMERICANOS

Especialização em Estudos Ingleses

2013

Copyright © 2013 Kelly Santos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa - Todos os direitos reservados

A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Universidade de Lisboa têm licença não exclusiva para arquivar e tornar acessível, nomeadamente através do seu repositório institucional, esta dissertação, no todo ou em parte, em suporte digital, para acesso mundial. A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Universidade de Lisboa estão autorizadas a arquivar e, sem alterar o conteúdo, converter a dissertação entregue, para qualquer formato de ficheiro, meio ou suporte, nomeadamente através da sua digitalização, para efeitos de preservação e acesso.

Ao Sr. Manuel Santos e à Sra. Luísa Santos,
pais exemplares.

Agradecimentos

À Direcção Geral do Ensino Superior Português pela bolsa de estudos que me permitiu concretizar esta etapa particularmente importante na minha vida.

À professora Doutora Isabel Barbudo, pela orientação científica deste trabalho; pela disponibilidade, interesse, compreensão, motivação e apoio com que o acompanhou; e pela dedicação, respeito e confiança que deposita naqueles que lhe são confiados.

Aos professores da parte curricular do mestrado, pelo enriquecimento intelectual que me proporcionaram.

À minha colega de mestrado, Kelly Silva, e ao meu amigo, João Águas, pela ajuda, troca de ideias e ânimo com que me acompanharam ao longo deste período.

À minha mãe e ao meu pai, pelo apoio, paciência e compreensão pela minha ausência, em mais uma etapa académica.

Aos restantes familiares e amigos, pelo encorajamento.

A todos aqueles que, directa ou indirectamente, contribuíram para a realização deste trabalho desejo expressar o meu sincero reconhecimento.

Resumo

A presente dissertação, intitulada *A Passage to India de David Lean como Hipertexto Fílmico*, tem como objectivo principal a análise do processo de transposição do romance *A Passage to India* (1924) de E. M. Forster (1879-1970) para a linguagem cinematográfica. Esta é a problematização central tomada como eixo de referência para o estudo comparativo do romance e da sua adaptação para o cinema, destacando o modo como a linguagem cinematográfica e os seus recursos podem dialogar e recriar, preservando não só a intencionalidade, mas também o espírito do texto de partida, permitindo, com isso, possibilidades de novas leituras semióticas.

Esta análise tem como alicerce teórico a noção de intertextualidade, a transtextualidade de Gérard Genette, o conceito emergente de intermedialidade, e outros conceitos pertinentes para o desenvolvimento da abordagem que consiste em romper com a noção de “fidelidade” ao texto adaptado, tendo em consideração três pontos importantes: as diferenças entre os meios que difundem as obras adaptadas; a não-subordinação do hipertexto ao hipotexto; e o facto de qualquer texto seja ele literário, fílmico ou de outra natureza, configurar uma “construção híbrida”, resultado da junção de muitas vozes ouvidas pelo seu autor. Neste sentido, adaptar não significa fidelidade, e esta não deve ser um parâmetro de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas.

Nomes como Santha Rama Rau, Waris Hussein e David Lean serão referidos durante este trabalho, pelo facto de cada um representar uma nova versão de *A Passage to India* num género diferente do da narrativa literária. Refiro-me às adaptações dramática, televisiva e cinematográfica levadas a cabo em alturas diferentes: 1960, 1965 e 1984 respectivamente. É, no entanto, nesta última versão que se irá sobretudo concentrar a análise proposta neste trabalho, tendo em consideração que se trata de um épico histórico.

Palavras-chave: Cinema Inglês; David Lean; adaptação; épico histórico; hipertextualidade

Abstract

The present dissertation, entitled *A Passage to India de David Lean como Hipertexto Fílmico*, has as its main purpose the analysis of the transposition process of the novel *A Passage to India* (1924) by E. M. Forster (1879-1970) to the cinematographic language. This is the central problem taken as the axis reference for the comparative study of the novel and its adaptation to the cinema, highlighting the way the cinematographic language and its resources can dialogue and recreate, preserving not only the intentionality, but also the spirit of the adapted text, allowing for new semiotic readings.

This analysis has as a theoretic foundation the notion of intertextuality, the transtextuality formulated by Gérard Genette, the emerging concept of intermediality, and other relevant concepts for the development of the approach that consists of breaking away with the notion of “fidelity” to the adapted text, considering three important points: the differences between the media that spread the adapted works; the insubordination of the hypertext to the hypotext; and the fact that any text be it literary, filmic or from any other nature, configures a “hybrid construction”, a result of the junction of many voices heard by its author. In this sense, adapting does not mean fealty and proximity or fidelity to the adapted text, which should not be taken as the criterion of judgment or the focus of analysis of the adapted works.

Names like Santha Rama Rau, Waris Hussein and David Lean will be mentioned owing to the fact that each one represents a new version of *A Passage to India* in a different genre from the one of literary narrative. I refer, then, to the dramatic, televised and cinematographic adaptations carried out in different times: 1960, 1965 and 1984 respectively. It is, however, in the latter version that the proposed analysis will be mainly focused, considering it as an historical epic.

Keywords: English Cinema; David Lean; adaptation; historical epic; hypertertextuality

ÍNDICE

Introdução	1
 Capítulo 1: Em Torno do Conceito de Adaptação	
1.1. Considerações Teóricas sobre o Processo de Adaptação	8
1.2. Relações Intertextuais entre Literatura e Cinema	16
1.3. <i>Telling</i> e <i>Showing</i> / Leitor e Espectador	18
 Capítulo 2: As Adaptações do Romance de E. M. Forster <i>A Passage to India</i> (1924)	
2.1. Sobre E. M. Forster	21
2.2. A Peça de Teatro de Santha Rama Rau	23
2.3. Os Filmes de Waris Hussein e de David Lean	30
 Capítulo 3: O Percurso de David Lean no Cenário Artístico Inglês	
3.1. David Lean: editor, argumentista e realizador	36
3.2. Fases da Filmografia de David Lean	38
3.3. Cinema de Autor: processos de escolha e efeitos da adaptação	46
 Capítulo 4: O Género Épico no Meio Cinematográfico	
4.1. Breve Caracterização do Género Épico	51
4.2. O Épico Histórico	54
4.3. Análise de <i>A Passage to India</i> como Hipertexto Fílmico	59
 Conclusão	 87
Bibliografia	92
Sítiografia	96
Filmografia	97

INTRODUÇÃO

Today (2011), Lean's reputation endures, thanks to the revived interest of younger generations, partly spurred by a plethora of books on his life written since his death in 1991 and the new digital editions of his works, many with supplementary materials that offer today's viewers an opportunity to revisit and appreciate his works. (Santas, 2012: xiv)

Foi no decurso da componente lectiva do Mestrado em Estudos Ingleses, no qual esta dissertação se inscreve, que surgiu o interesse pelo texto fílmico como objecto de análise narrativa e estilística. Até então, a apreciação feita ao cinema limitava-se à vivência lúdica que era o visionamento de filmes como mero entretenimento. O seminário “Grandes Épicos do Cinema Inglês” criou a oportunidade de conhecer um dos mais afamados realizadores ingleses através do visionamento e análise da sua filmografia no contexto do género épico. Trata-se do célebre David Lean (1908-1991), cujos filmes épicos partiram sempre de uma obra de referência, despertando a curiosidade pelo fenómeno da adaptação de textos literários ao cinema.

De entre os cinco épicos estudados no seminário “Grandes Épicos do Cinema Inglês”, destacou-se o trabalho cinematográfico que David Lean trouxe a público em 1984, ou seja, a sua adaptação do romance de E. M. Forster (1879-1970), *A Passage to India* (1924).¹ O estudo comparativo entre *A Passage to India* de Forster e o de Lean surgiu como um bom ponto de partida para uma reflexão sobre a problemática da adaptação do texto literário ao cinema, sobre as dificuldades inerentes ao processo da adaptação e, em particular, sobre as opções tomadas por este realizador. Mais concretamente com a tentativa de se manter fiel ao texto de E. M. Forster, de atender às suas próprias preocupações e estilo pessoais, bem como de agradar ao público de finais do século XX, que Lean já havia conquistado com os seus épicos anteriores e galardoados.

O primeiro contacto com a obra de Forster, *A Passage to India*², deu-se na disciplina de “História e Cultura Inglesa – Sécs. XIX-XX” durante a Licenciatura em Estudos Ingleses. O leitor literário não “necessita” do cinema para realizar esse trabalho de “visualização” interior que o texto lhe sugere, mas dificilmente resiste à “tentação” de o verificar através do

¹ O título do romance foi tirado de um poema do escritor americano Walt Whitman (1819-1892) publicado pela primeira vez na edição de *Leaves of Grass* de 1872.

² Doravante as citações à obra *A Passage to India* (1924) serão identificadas com as siglas referentes ao título da obra seguida da informação sobre secção e página.

cinema (Bello, 2005: 158). Este foi o pressuposto que deu origem à vontade de comparar o livro com o filme. Parece também inevitável que, quando um realizador produz um filme cujo texto de partida é um romance, os críticos e/ou os estudiosos imediatamente o comparam com o original, comentando o que foi excluído ou mudado. Essa vontade reflecte-se igualmente neste trabalho, uma vez que a abordagem levada a cabo procura identificar no filme quais os estratos seleccionados e o modo como foram transcodificados.

Papel fundamental nesta abordagem assume o conceito de adaptação. Discuti-lo-emos de modo sintético, procurando tornar evidente a nossa posição crítica acerca do fenómeno. Ao mesmo tempo, clarificamos o facto de não podermos dispensar a referência a alguns dos seus aspectos, nomeadamente à tão polémica noção de “fidelidade”, sempre presente quando se trata de abordar uma obra de cinema que tenha tido um romance como ponto de partida. Centrar-nos-emos então nesta questão que directamente se relaciona com o âmbito deste estudo e acerca da qual tomamos uma posição que julgamos fundamentada.

O cinema e a literatura, comunicando por vias diferentes, estabelecem um vínculo inevitável no domínio da adaptação. Une-os um aspecto similar que é a dimensão narrativa que existe em ambas as linguagens ou, como defende Brian McFarlane: “what novels and films most strikingly have in common is the potential and propensity for narrative” (1996: 12). Sendo, então, a narrativa um aspecto comum partilhado entre cinema e literatura que potencia uma inter-relação, procuramos ao longo das próximas páginas desenvolver considerações acerca do conceito de adaptação literária. O nosso objectivo é destacar a forma como um conceituado realizador inglês aborda um texto literário na sua transposição para texto fílmico, sublinhando a potencialidade diegética existente na obra de Forster, determinando as possíveis leituras a que obra se oferece e evidenciando todo o conjunto de processos cinematográficos pelo qual David Lean se regeu na criação de uma nova obra. É também nosso propósito revitalizar o legado cultural de um dos realizadores maiores do cinema inglês, ao dar a conhecer o responsável por alguns dos momentos mais memoráveis da história do cinema: “Lean is, above all, a craftsman, an encyclopedia of technique and a subtle manipulator of audience emotions” (Organ, 2009: 13).

São duas as coordenadas que nos orientam na abordagem do fenómeno da adaptação. Por um lado, a noção de que toda a adaptação envolve um processo de interpretação, ou seja, é o resultado de uma leitura específica que se manifesta no conjunto de opções tomadas pelo realizador. Por outro lado, definimos as relações entre texto literário e texto fílmico como relações intertextuais, sem que estas impliquem qualquer subordinação de um texto ao outro ou algum tipo de condicionamento da autonomia do texto fílmico. É necessário sublinhar que

embora a adaptação dependa de um processo de leitura, ultrapassa-o, pois dá forma a um novo objecto artístico. Portanto, adaptar “não é simplesmente traduzir, em sentido estrito, mas é-o em sentido lato, ou seja, implica um re-criar, um transfigurar” (Bello, 2005: 30).

Importa também notar que a principal razão que nos leva a considerar o fenómeno da adaptação é a constatação da abundância esmagadora, desde o nascimento do cinema, de casos em que é clara a vontade e o propósito de adaptar um romance ao cinema.³ Não sendo o nosso interesse principal o de investigar as razões e implicações globais de tal facto, não podemos deixar de lhe dedicar alguma atenção, até porque se trata de um assunto que tem causado grande debate nos últimos 55 anos e que também se relaciona com o âmbito da reflexão de que aqui nos ocupamos.

Segundo Brian McFarlane, o critério do lucro foi, e continua a ser, o factor decisivo na adaptação de romances ao cinema, sem no entanto deixar de considerar a possibilidade de uma razão mais profunda na origem desse impulso e do seu frequente sucesso: “There is, it seems, an urge to have verbal concepts bodied forth in perceptual concreteness.” (1996: 8). Outros, como por exemplo o cineasta David Lean, vêem numa específica propriedade narrativa da literatura o motivo da sua transposição: “It was story, not character, that mattered with Lean” (Santas, 2012: xxxvii). McFarlane, citando Morris Beja, dá-nos conta dos factos ao afirmar que desde o começo dos prémios da Academia em 1927-8 mais do que três quartos dos prémios para Melhor Filme foram para adaptações (Beja, 1979: 78 *apud* McFarlane, 1996: 8). Do mesmo modo, também James Naremore afirma que a revista *Variety* (28 Fev. 1998) publicou estatísticas que indicavam que 20% dos filmes produzidos em 1997 derivavam de romances, enquanto que mais 20% tinham na sua origem espectáculos de TV, peças de teatro, revistas ou artigos de jornais, etc. (2000: 10).⁴ Portanto, não partiam de argumentos “originais”.

Com vista a uma maior compreensão do fenómeno de adaptação levado a cabo por David Lean, houve necessidade de, num primeiro capítulo, delinear alguns pressupostos teóricos que regulam a natureza do texto literário e do texto cinematográfico, pressupostos esses que clarificam as atitudes tradutológicas – tradução no sentido em que há uma mudança de linguagem – possíveis na passagem do texto literário ao texto fílmico. Daí sobressai como

³ Dentro da literatura inglesa, Brian McFarlane destaca os romances como os predilectos para a adaptação cinematográfica: “(...) it is the novel above all which has absorbed filmmakers’ attention among possible literary sources.” (2007: 19)

⁴ Naremore faz, na Introdução do livro que editou, *Film Adaptation* (2000), uma síntese bem elaborada e rica de informação sobre a história da adaptação cinematográfica desde o seu início, mostrando como as relações entre o cinema e a literatura têm vivido períodos muito diferentes e por vezes antagónicos, que vão desde o preconceito generalizado a favor do valor superior da literatura, até à busca de uma respeitabilidade por parte do cinema.

inevitável a avaliação do texto fílmico em termos de “fidelidade” ao texto literário, ressaltando o facto de que, embora seja possível comparar os dois textos, não podemos ter o segundo texto como subordinado ao primeiro, mas sim como uma obra autónoma de pleno direito que, propositadamente ou não, se aproxima ou se afasta do texto primeiro. O filme adaptado constitui uma nova realidade, autónoma, mas que mantém relações evidentes e complexas com o texto de partida. Essas relações serão, neste estudo, definidas como intertextuais, na acepção genettiana do termo – baseada nas teorias de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva – as quais designam a presença efectiva de um texto no outro.

A diferença fundamental entre escritor/obra literária e realizador/obra fílmica reside no facto de os acontecimentos serem transmitidos ao leitor através da palavra escrita e ao espectador de cinema através da imagem em movimento, a qual inclui a palavra falada. Muitos sintetizam esta diferença fundamental através da oposição da situação de *telling* (vê a narração como uma actividade fundamentalmente linguística) e *showing* (cujo modelo é a visão). Estes dois conceitos irão ser desenvolvidos no decorrer do primeiro capítulo a respeito da relação leitor-espectador.

Ao longo do capítulo dedicado às “Adaptações do Romance de E. M. Forster *A Passage to India* (1924)” tentaremos mostrar sinteticamente as necessárias operações de adição, subtracção, condensação, transformação e deslocação na transposição deste texto literário para o texto dramático, televisivo e cinematográfico. É este conjunto de opções que analisamos no Capítulo 2, onde o respeito e a admiração pelo valor da obra literária levaram a uma posição de grande seriedade por parte dos três adaptadores da obra de Forster – Santha Rama Rau, Waris Hussein e David Lean – o que torna também particularmente significativa a relação entre as três obras.

Quanto ao autor da história ficcional estreada nas páginas de um romance, serviu-se das suas visitas à Índia em 1912 e em 1921, durante o período colonial, para se inspirar na criação da sua obra-prima, vista como o pináculo da literatura anglo-indiana e aquela que melhor conta a verdade sobre a história do Império Britânico e da Índia (Hubel, 1996: 85-86). Esta obra de Forster pertence ao cânone literário ainda dominante, daí a sua imensa divulgação. Segundo Teresa Hubel, os estudiosos têm tratado este romance como um documento social e histórico (1996: 86). A descrição feita por Forster do ambiente que caracterizou a relação anglo-indiana/indiana no início da década de 1920 fez com que o autor fosse considerado um dos primeiros intérpretes britânicos da Índia moderna (Hubel, 1996: 86). *A Passage to India* representa a primeira vez em que um inglês, por acaso o mais célebre romancista da sua geração, encontrou a coragem para examinar o colonialismo britânico na

tentativa de descobrir a verdade dos factos ocorridos (Burton, 2007: 95). Isto já é motivo suficiente para aplaudir o seu livro, mesmo que na altura tenha chocado e ofendido os colonialistas conservadores da Grã-Bretanha.

Todas as biografias lidas acerca do realizador inglês, David Lean, serviram para ajudar a compreender e aprofundar elementos essenciais da sua vida, a sua abordagem aos filmes, o(s) seu(s) método(s) de trabalho e os detalhes da produção fílmica. Serviram sobretudo para consolidar o Capítulo 3, onde é feita uma retrospectiva do percurso de David Lean no cenário artístico inglês no decorrer do século XX. Aqui constatamos que muitos dos críticos de Lean interpretam os seus épicos como um desvio lamentável ao seu trabalho anterior, alegando que ele abandonara a sua carreira como realizador de um conjunto de filmes notáveis de pequena dimensão em favor do grande ecrã e dos espectáculos financiados por Hollywood. Esta avaliação crítica levou a que o trabalho de Lean fosse dividido em dois períodos: o período entre 1942 e 1955 quando todos os seus filmes, com duas excepções (*The Sound Barrier*, 1952 e *Summer Madness*, 1955), eram limitados ao estúdio e feitos em Inglaterra; e um segundo período que começa e acaba com os seus cinco épicos (1957-1984), apesar de na altura da sua morte, em Abril de 1991, Lean estar a preparar-se para filmar outro épico, *Nostromo*, baseado no romance homónimo de Joseph Conrad. Actualmente, não constatamos, tal como afirma o biógrafo Constantine Santas, um grande esforço em igualar as duas fases da sua carreira cinematográfica ou em colocar os épicos num novo patamar (2012: xviii).⁵

No seguimento da referência às obras fílmicas de David Lean, dedicaremos o Capítulo 4 a um filme em especial, enquadrando-o no seu contexto genológico e evidenciando os aspectos que tornam o último filme de David Lean num épico histórico. Com efeito, iremos primeiramente ter em atenção o facto de o cinema se encontrar agrupado em géneros, para depois procedermos a uma definição e tratamento do género denominado de “épico histórico”. A nossa incidência sobre o género épico provém do que Constantine Santas defende na Introdução à sua recente obra, *The Epic Films of David Lean*: “most significant writings on Lean have focused on biographical and production-related topics, (...) but lacking, or deliberately avoiding, in-depth analysis, especially of the latter phase of his career and in particular where the epics are concerned.” (2012: xiv). O livro de Santas visa restaurar o valor dos cinco épicos ao reexaminar em detalhe as suas estruturas, temas, personagens, fontes literárias, história e políticas, relação com trabalhos anteriores e respectiva fortuna crítica sem, no entanto, menosprezar a fase anterior aos épicos, mas distinguindo sobretudo estes filmes

⁵ Uma excepção à regra é a obra de Gene Phillips, *Beyond the Epic* (2006), que entre outras coisas tenta definir Lean como um autor e visiona o seu trabalho como um todo, sem fazer distinções.

como um progresso e desenvolvimento da arte e carreira cinematográfica de Lean. Ainda no mesmo capítulo, a adaptação cinematográfica da obra de Forster realizada nos anos oitenta por Lean, será analisada à luz do argumento em volta do conceito “heritage film”, com o qual este filme ficou associado.

A nossa escolha recaiu sobre o último épico realizado por David Lean, *A Passage to India* (1984), por este se enquadrar num conjunto de filmes épicos que refinaram a sua carreira enquanto realizador, a nível internacional. Os épicos permitiram que Lean expandisse os seus horizontes ao usar narrativas envolventes, temas de grande dimensão, personagens complexas, paisagens vistosas, diferentes culturas e o recurso à tecnologia. Os épicos exigiam um empreendimento mais complexo devido às suas grandes dimensões, custos e esforços. No entanto, este género cinematográfico trouxe a Lean o louvor das audiências internacionais e a reputação de “romancista do ecrã” (“novelist of the screen”) se tivermos em conta que os cinco épicos derivam de romances ou obras históricas de mérito literário e o filme inacabado, *Nostromo*, iria continuar esta tradição (Santas, 2012: x). Lean criava os épicos não só para entreter os espectadores, mas também para aproximar culturas divergentes: “With the Lean epics, the world comes closer together, as cultures cross cultures, heroes from the West interact with other peoples, differences narrow, and conflicts are elucidated.” (Santas, 2012: xviii). No fim de contas, Lean pode ser visto como um humanista cujos filmes épicos servem não só como um grande entretenimento para uma grande massa, mas também como uma forma de interligação entre indivíduos e raças.

Concordamos com Constantine Santas quando diz o seguinte: “*A Passage to India*, Lean’s last film (not his last endeavor), may arguably be considered his most accomplished work, one in which his art had reached the peak of maturity on several levels.” (2012: 119). Para além de realizador, David Lean escreveu o seu próprio argumento, tratou da edição e escolheu pessoalmente os locais na Índia para filmar as cenas exteriores, ou seja, assumiu o pleno controlo de todos os aspectos inerentes ao filme. Embarcou neste projecto com energia e entusiasmo (lembremo-nos de que tinha já 76 anos de idade), pondo em prática toda a experiência profissional adquirida ao longo de várias décadas, e que o tornaram no mestre do cinema em praticamente todos os aspectos: “The result was a consummate epic work, arguably superior as a finished product to those that preceded it.” (Santas, 2012: 120).

O objectivo de David Lean era fazer uma adaptação fiel ao espírito do romance, sabendo porém que seria necessário cortar algumas partes do texto, dada a extensão do livro, e realçou: “I’m to make a *motion picture* of the novel. It will have to differ from the book, because books differ from films.” (Phillips, 2006: 408). Trata-se de uma adaptação que se

estrutura em relação às cenas-chave do livro. Aqueles que preferem ler o livro não têm de ver o filme, e Lean assegurou a efemeridade dos filmes e o carácter permanente da literatura ao afirmar: “(...) I can’t damage the book; if my movie fails, it will quickly be forgotten.” (Phillips, 2006: 408).

A tese proposta nesta dissertação consiste em considerar que *A Passage to India*, de David Lean, é um exemplo de uma adaptação audaz mas que apesar de tudo, ou por isso mesmo, é fiel ao espírito forsteriano. Reconhecendo o facto de que Lean se apropriou de certos aspectos da obra literária e os “reescreveu” com as suas marcas *d’auteur* (relatadas no Capítulo 3), actualizando-os para os públicos de finais do século XX (1984), cremos que o seu filme traz consigo muitas das preocupações presentes na obra de E. M. Forster e poderá ser visto como um exemplo válido de uma adaptação bem conseguida e, portanto, digna de reconhecimento:

A Passage to India is certainly a jewel in the crown of British film-making.
(Haigh, 1985: 23)

1. EM TORNO DO CONCEITO DE ADAPTAÇÃO

1.1. Considerações Teóricas sobre o Processo de Adaptação

A adaptação cinematográfica é considerada, por vezes, como responsável pelo desinteresse pela leitura do texto adaptado, uma vez que ela cria, facilmente, todas as imagens que deveriam ser realizadas na mente do leitor. É necessário, no entanto, observar a sua importância e esclarecer que diferentes linguagens pressupõem diferentes leituras. Sendo assim, literatura, teatro e cinema devem ser analisados segundo a estrutura que os caracteriza, a qual é essencial para a compreensão das diferentes adaptações que irão ser mencionadas no capítulo seguinte.

Do ponto de vista estrutural, o texto dramático (peça escrita) e o argumento cinematográfico possuem ambos uma estrutura semelhante, não alcançando a sua plena funcionalidade até terem sido representados: a peça escrita no palco; o argumento no ecrã. Tanto o teatro como o cinema “apresentam” coisas e pessoas (em vez de se limitarem a “contá-las” ou a “descrevê-las”, como no romance), mas o cinema pode apresentar muitíssimas mais. Esta é uma primeira e importante diferença, mas não a única. O teatro é realidade, interpretada ao vivo e com cenários tangíveis, e o cinema só é realidade numa primeira fase, enquanto se roda o filme, mas não no seu estado definitivo, quando o espectador o vê através de imagens, com todas as possibilidades técnicas inerentes como o enquadramento, o ângulo, a luz, a cor, a montagem e o ritmo, de que o cinema dispõe para modificar ou dar um determinado sentido à realidade (Escudero, 1971: 62). O cinema trabalha com imagens e sons, enquanto o teatro encena um espectáculo que (quase sempre) parte de um texto. Sem imagens não há cinema. Assim como as palavras são a matéria-prima privilegiada do escritor, a matéria-prima do realizador é constituída por imagens e sons. Há filmes sem palavras, como é o caso dos filmes mudos, mas não há filmes sem imagens.⁶ Por sua vez, o valor da literatura assenta, sobretudo, na sua possibilidade de dar corpo à “imaginação”, ou seja, à capacidade (e à necessidade) humana de construir imagens mutáveis do mundo e da existência para confronto e resolução de dilemas (Fernandes, 2000: 16).

⁶ O cinema mudo só foi denominado assim com o aparecimento do cinema sonoro, a partir de 1930, na medida em que, até então, não se entendia a ausência de som como uma desvantagem (Journot, 2005: 105). Contudo alguns cineastas continuaram a fazer este tipo de cinema após 1930 e, ainda hoje, é possível assistirmos a filmes mudos no grande ecrã, como é o caso do recente filme *The Artist* (2011), realizado por Michel Hazanavicius.

Finalidade e estrutura são diferentes. O relato cinematográfico exige, pela rapidez da sua leitura, uma estrutura mais exacta.

A literatura, o teatro e o cinema, comunicando por vias diferentes, possuem uma característica que os une inequivocamente, ou seja, a capacidade narrativa. Conseguem, deste modo, expor um universo constituído por personagens e eventos reais ou imaginários, situados no tempo e no espaço, embora recorrendo a códigos específicos, em conformidade com o meio de comunicação adoptado. Esta necessidade de contar histórias é própria da vivência humana e remonta aos primórdios da humanidade, pois como sustenta a professora e investigadora Maria Bello: “o impulso narrativo, seja ele origem ou resultado do acto artístico, nasceu com a humanidade e, sofrendo alterações expressivas da mais variada ordem, permanece como dado fundamental do viver humano” (2005: 21).

Este capítulo inicial tem como propósito destacar a relação intertextual entre cinema e literatura sob o ponto de vista da adaptação literária. Esta relação tem vindo a desenvolver-se de forma contínua e progressiva ao longo da história do cinema, gerando diversas teorias e polémicas. A adaptação literária marca presença no mundo do cinema há décadas. Com efeito, desde os primeiros tempos que a arte cinéfila se apropria dos conteúdos diegéticos da literatura para contar histórias no grande ecrã, como é o caso dos primeiros filmes adaptados a partir de textos bíblicos.⁷ Esta prática continuou, posteriormente, e a literatura surge como uma espécie de elemento legitimador dos filmes, pois conforme fundamenta Susan Hayward, especialista em Cinema, por volta de 1910: “adaptations of the established literary canon had become a marketing ploy by which producers and exhibitors could legitimate cinema-going as a venue of ‘taste’ and thus attract the middle classes to their theatres” (2006: 12). A mesma autora acrescenta ainda o seguinte: “Literary adaptations gave cinema the respectable cachet of entertainment-as-art” (2006: 12). Podemos, então, afirmar que a relação entre literatura e cinema remonta atrás na história, existindo uma tradição de transposição cinematográfica de autores de renome, sendo a prática da adaptação tão antiga quanto os primeiros filmes.

O conceito de adaptação está no centro das discussões teóricas desde as origens do cinema. Por conseguinte, são várias as tentativas de definir o termo “adaptação”, mas geralmente todas elas vão dar à mesma ideia: “the transfer of an ‘original’ (literary) text from one context of production to an (audio-visual) other” (Sheen, 2000: 2). Trata-se de um

⁷ Como, por exemplo, *La Vie et Passion de Jésus Christ* (1897) dos irmãos Lumière e *La Vie de Christ* (1899) de Alice Guy (Hayward, 2006: 12).

processo que envolve a transposição de um texto para um novo formato havendo mudança de género: “novels into film; drama into musical; the dramatization of prose narrative and prose fiction; or the inverse movement of making drama into prose narrative” (Sanders, 2006: 19).

Para Linda Hutcheon, especialista em Teoria Crítica e Literária, a adaptação cinematográfica é não só um produto como um processo (2006: 7-8). Como produto, trata-se de uma entidade formal, cuja natureza é a de um palimpsesto, isto é, um texto que existe sobre outro texto, caracterizando-se por ser uma transposição anunciada e extensiva de outra obra.⁸ Pode-se, então, contar uma história sob um ponto de vista diferente ou ainda expor (transpor) uma nova interpretação. A autora diz, também, que por transposição pode-se considerar a conversão do real em ficcional, quando dramatizamos ou narramos acontecimentos históricos ou biografias. Como processo, entende-se a adaptação como uma (re)interpretação e (re)criação, em que primeiramente se apropria do texto adaptado⁹ para depois o recriar (2006: 22). Cada adaptação realizada acaba, no fundo, por iluminar e esclarecer o respectivo texto adaptado.

Reflectir sobre a adaptação nunca foi tão importante como nos dias actuais, nos quais se revela uma prática crescente e “omnipresente”, tal como sustenta Linda Hutcheon: “Adaptations are everywhere today: on the television and movie screen, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade” (2006: 2). Citando um exemplo da indústria cultural, a autora informa-nos de que 85% dos filmes vencedores do Óscar de Melhor Filme (e as estatísticas são de 1992, tendo apenas aumentado de lá para cá) são adaptações de obras literárias (2006: 4) – o que aponta para a seguinte questão: por que motivo recorre a maioria dos cineastas à adaptação?

De início, foi o cinema que se interessou pela literatura, por encontrar nela a capacidade de exprimir o mesmo fenómeno que a câmara: o fluir de uma temporalidade organizada e plena de significado. Os cineastas viram desde cedo na literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que lhes poderiam servir de verdadeira fonte de inspiração e

⁸ Literalmente, o palimpsesto é um pergaminho cujo manuscrito original foi apagado para se escrever de novo, sendo possível, contudo, decifrar o texto rasurado sob o novo texto. No sentido figurado, significa todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação, processo pelo qual Gérard Genette denominou de “literatura de segunda mão” na sua obra intitulada *Palimpsestes* (Paris, 1982).

⁹ Estar em segundo não significa ser secundário ou inferior, tal como estar em primeiro não significa ser primário ou digno de crédito. No entanto, continuam a persistir opiniões depreciativas sobre a adaptação enquanto meio secundário, por isso, um dos objectivos de *A Theory of Adaptation* (2006) de Linda Hutcheon é desafiar essa depreciação. Desta forma, a autora prefere usar a expressão “texto adaptado” ao invés da noção de prioridade designada por “texto-fonte” ou “texto original” ainda muito enraizadas nos estudos da adaptação (2006: xiii). Nesta dissertação optamos por usar as expressões: “texto adaptado”, “texto de partida” ou “hipotexto”.

de trabalho.¹⁰ A transposição fílmica de textos literários, considerada um dos maiores tipos de influência da literatura sobre o cinema, foi pautando a relação entre ambas as artes de duas perspectivas diferentes. Por um lado, como reproduções identificáveis, sendo a adaptação encarada como uma tradução literal de uma intenção textual, equivalendo-se aquilo que se filma àquilo que se leu; por outro lado, como recriações livres, dando-se ao sujeito interpretante, neste caso o realizador e/ou o argumentista, a possibilidade de reconfigurar e transformar o que leu, reelaborando criticamente o texto.

Segundo afirma Robert Stam, especialista em Cinema, a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando a sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca deslealdade ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfémia (Stam, 2005b: 3).

Na mesma obra, o autor justifica a inferioridade da adaptação através de uma constelação de preconceitos que, sucintamente são: (1) a antiguidade (a suposição de que as artes antigas são necessariamente melhores, sendo, então, a literatura superior ao cinema); (2) o pensamento dicotómico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura, o cinema pode ser considerado como um ataque directo aos velhos métodos da arte literária que se sente ameaçada); (3) a iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cuja origem remonta não só às proibições judaico-islâmicas e protestantes, mas também à depreciação platónica e neo-platónica do mundo das aparências dos fenómenos); (4) a logofilia, (a valorização da palavra como meio privilegiado de comunicação, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”); (5) a anti-corporalidade (a aversão pela materialização do texto fílmico por causa das suas personagens interpretadas e encarnadas, dos lugares reais e objectos de cenografia palpáveis, e dos choques viscerais causados ao sistema nervoso; enquanto os romances, durante a sua leitura, são absorvidos através do “olho da mente”, os filmes captam directamente várias sensações, ou seja, os

¹⁰ Já em 1897, dois anos após “o nascimento” do cinema, George Méliès (1861-1938) adaptava um texto literário, *Fausto e Margarida*, ao qual se seguiu, em 1898, *A Gata Borralheira*. Méliès em França, com *La Voyage dans la Lune* (1902) – a partir da obra de Jules Verne – e Edwin Porter (1870-1941) nos Estados Unidos, com *Uncle Tom’s Cabin* (1903) – baseado na obra de Harriet Beecher Stowe – davam o mote a milhares de adaptações que, desde então, nasceram de leituras mais ou menos pessoais de realizadores e argumentistas de tempos e sensibilidades diferentes, com base em obras literárias igualmente diversificadas.

filmes implicam respostas corporais mais directas do que os romances: “In film, (...), we ‘see it feelingly’” (2005b: 6)); (6) o mito da facilidade (a noção de que os filmes são fáceis de fazer e agradáveis de ver; este mito assenta na ideia de que o realizador apenas filma o que está perante si; o termo “facilidade” está relacionado com a ideia de que não é preciso um grande esforço para se sentar e ver um filme, que é o mesmo que dizer não é preciso um grande esforço para se sentar e virar as páginas de um livro; o que realmente importa, em ambos os casos, é compreender o que se vê ou lê); (7) a carga de parasitismo (as adaptações são vistas como parasitas da literatura, pois absorvem as partes importantes do texto adaptado roubando a sua vitalidade, daí serem consideradas como meras ilustrações do romance) (2005b: 4-8). Se o filme é fiel à obra em que se baseia é visto como não sendo criativo ou inovador, e se o filme for infiel é considerado uma traição ao texto adaptado, o que nos leva, nas palavras de Stam, à seguinte conclusão: “The adapter, (...), can never win” (2005b: 8). Pode-se dizer, então, que o argumentista nunca irá agradar a todos os espectadores. Mesmo que a elaboração do argumento seja muito boa, haverá sempre críticas contrárias ao texto cinematográfico, uma vez que é próprio do público esperar uma maior fidelidade para com o livro.

A questão da fidelidade na transposição de um texto para o cinema tem sido ampla e profundamente discutida por autores tão variados quanto competentes e a partir de pontos de vista também eles diferenciados. São exemplos desses autores Dudley Andrew (1984), Brian McFarlane (1996), Neil Sinyard (2000), Robert Stam (2005) e Linda Hutcheon (2006) para citar apenas alguns dos estudos mais recentes. Como Robert Stam refere, ao desmistificar a questão da “fidelidade”:

Adaptation theory has by now available a well-stocked archive of tropes and concepts to account for the mutation of forms across media: adaptation as reading, rewriting, critique, translation, transmutation, metamorphosis, recreation, transvocalization, resuscitation, transfiguration, actualization, transmodalization, signifying, performance, dialogization, cannibalization, reinvisioning, incarnation, or reaccentuation. (Stam, 2005b: 25)

Vemos então que o vocabulário da adaptação é altamente inconstante no sentido em que há uma extensa lista de palavras usadas para classificar de formas diversas o termo em questão. A noção de adaptação enquanto “leitura” do texto de partida sugere que, assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais ou com interesses específicos (Stam, 2005a: 4).

Tomemos como exemplo o caso do realizador inglês David Lean, objecto de estudo desta dissertação e perito em adaptações literárias. Para Lean, o papel do realizador é o de intérprete, pois no processo da adaptação é necessário uma tradução da palavra escrita em imagens, a qual envolve um largo grupo de pessoas (Brownlow, 1997: 313). Parece-nos, então, que o ponto mais fecundo deste diálogo intertextual é a oferta de perspectivas interpretativas diferentes a partir de um mesmo conteúdo narrativo, sendo o leitor confrontado com as propostas imagéticas, para além daquelas que lhe são oferecidas pela sua imaginação.

Cabe-nos então indagar sobre o porquê de o conceito de “fidelidade” estar tão disseminado na nossa cultura. Não podemos negar que este conceito tem o seu fundamento, e o próprio Stam atenta para isso quando afirma que a própria violência do termo [infiel] expressa a grande desilusão que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, a temática e as características estéticas fundamentais contidas na sua fonte literária (2005b: 14). A noção de “fidelidade” é fortificada pelo facto de que (a) algumas adaptações não conseguem captar o que mais apreciamos nos textos de partida; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas nas suas fontes. Stam conclui: “Words like ‘infidelity’ and ‘betrayal’ in this sense translate our feeling, when we have loved a book, that an adaptation has not been worthy of that love” (2005b: 14).

Para Linda Hutcheon adaptar não significa fidelidade, e fidelidade não deve ser um parâmetro de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas. A autora salienta que, durante um longo período, este foi um critério comum ao falarmos sobre obras adaptadas, principalmente quando se tratava de obras canónicas. Neste sentido, Hutcheon em *A Theory of Adaptation* procura entender a razão das discussões em torno da fidelidade nas adaptações. Segundo a autora, ao falar em fidelidade assume-se primeiramente que a adaptação deve ser uma reprodução do texto adaptado. No entanto, Hutcheon manifesta-se contrária a essa suposição ao classificar a adaptação como uma repetição sem réplica, isto é, com variações: “Adaptation is repetition, but repetition without replication” (2006: 7). Hutcheon lembra ainda que, de acordo com um qualquer dicionário “adaptar” significa ajustar, alterar, adequar, o que pode ser feito de diferentes maneiras: “there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying” (2006: 7).

A adaptação fiel pode ser inteligente e atractiva, mas dificilmente se torna tão interessante como o filme que aborda o texto de partida como matéria-prima que necessita de

ser refinada, trabalhada. E, segundo José Luis Sánchez Noriega, historiador e crítico de cinema, a aposta na fidelidade ao texto literário nunca constitui uma garantia de êxito.¹¹ A insistência na fidelidade tem levado a uma supressão de abordagens potencialmente enriquecedoras em relação ao fenómeno da adaptação, enquanto objecto de estudo, tal como sustenta Brian McFarlane, investigador na área da adaptação literária: “Discussion of adaptation has been bedevilled by the fidelity issue (...)” (1996: 8); “[fidelity] tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable - even inevitable - process in a rich culture” (1996: 10). Deste modo, dos vários tipos de relação intertextual entre cinema e literatura, a fidelidade é apenas um, e raramente o mais excitante. Nunca é demais sublinhar que a noção de “fidelidade” tem assumido frequentemente uma conotação errónea e limitativa, remetendo a obra cinematográfica para o terreno suspeito da subordinação, da dependência e da falta de originalidade. Contudo, negar a validade do conceito “fidelidade” é negar a possibilidade de comunicação, de estabelecimento de uma relação dinâmica entre obra e o seu receptor.

Diante das discussões e divergências suscitadas numa adaptação enquanto produto, torna-se necessário pensar numa nova linguagem e num novo conjunto de termos para falarmos sobre a adaptação. Se “fidelidade” é um termo inadequado, qual seria o termo mais apropriado? Ao invés dos termos que denegrecem a adaptação, tais como “traição” e “infidelidade”, poder-se-ia, por exemplo, falar num modelo “Pigmalião” (título da peça de George Bernard Shaw), pelo qual a adaptação traz o romance “à vida” tornando a palavra escrita em imagens com movimento e som, ou de um modelo de “ventriloquia” onde o filme “dá voz” às personagens mudas do romance (Stam, 2005b: 24). O que é certo é que a “fidelidade” não pode ser aplicada enquanto critério de avaliação, pois de acordo com Brian McFarlane: “(...) [fidelity] can be no more than a descriptive term to designate loosely a certain kind of adaptation” (1996: 166). Tal não acontece nas diversas publicações, tais como jornais, crónicas, entrevistas, revistas ou outro tipo de informação, onde ao elaborarem a sua análise, comentário ou juízo perante uma determinada adaptação cinematográfica, assumem como critério principal o conceito de fidelidade à obra em que o filme se baseou.

Todos estes aspectos em torno do conceito “fidelidade” desconsideram algo muito importante: a mudança de meio. A “fidelidade literal” deve, antes de ser tida como uma premissa absoluta, ser questionada. É possível que uma obra veiculada por um meio multifacetado como o cinema seja fiel a uma obra cujo meio de difusão seja única e

¹¹ Tradução nossa: “En cualquier caso, la apuesta por ser fiel al texto literario nunca constituye una garantía de éxito” (Noriega, 2004: 55).

exclusivamente verbal? E, mais ainda, essa “fidelidade” é desejável? De certo modo, a exigência de fidelidade textual ignora o actual processo de fazer filmes, ou seja, as diferenças que se verificam nos diversos modos de produção. Enquanto as escolhas de um romancista não estão limitadas pelo factor financeiro – geralmente os escritores estão condicionados a factores, tais como prazos ou normas e convenções editoriais – os filmes estão desde o início imersos em tecnologia e comércio: “While a novel can be written on napkins in prison, a film assumes a complex material infrastructure (camera, film stock, laboratories) simply in order to exist” (Stam, 2005b: 16).

Não podemos esquecer que estamos a lidar com dois universos diferentes. Por um lado, a palavra e, por outro lado, o cinema que é simultaneamente visual, sonoro e verbal. Daí que a concretização do filme seja sempre diferente da obra escrita, pois situamo-nos no universo de duas realidades de pleno direito, que podem e devem ser comparadas, única e exclusivamente para tornar mais evidentes as motivações, escolhas e alterações da subjectividade que, a partir da leitura de um texto escrito, cria um outro projecto artístico. Por todas estas razões, é impossível alcançar uma adaptação fiel, pois a adaptação literária é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio:

An adaptation is automatically different and original due to the change of medium. The shift from a single-track verbal medium such as the novel to a multitrack medium like film, which can play not only with words (written and spoken) but also with music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood, and I would suggest even the undesirability of literal fidelity. (Stam, 2005a: 3-4; Stam, 2005b: 17)

O conceito de “fidelidade” deve, assim, ceder lugar ao de hipertexto (texto produzido a partir de outros textos e sobre outros textos), pois, principalmente por serem dois processos diferentes, filme e livro não devem ser “fiéis” um ao outro. É inevitável que haja alterações quando se passa de um meio para o outro e as próprias transformações necessárias para contar uma história sob uma outra forma expressiva põem em questão o próprio conceito de fidelidade. Por outro lado, a originalidade absoluta não é possível nem desejável, pois, segundo Noriega, qualquer escritor ou cineasta é produto da história da cultura e das múltiplas criações precedidas por ele.¹² E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” em “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave (Stam, 2005a: 4; Stam, 2005b: 9).

¹² Tradução nossa: “todo escritor o cineasta es producto de la historia de la cultura y de las múltiples creaciones que le han precedido” (Noriega, 2004: 75).

1.2. Relações Intertextuais entre Literatura e Cinema

Quando falamos de adaptação literária, é sempre preferível termos em mente as noções de dialogismo, de intertextualidade, de transtextualidade e de intermedialidade, pois a adaptação literária não se limita a transpor uma obra para o ecrã. A teoria literária do século XX, na esteira de Mikhail Bakhtin¹³ e da sua noção de dialogismo, ou seja, pluralidade de vozes narrativas numa mesma obra, considerou que um texto novo se relaciona com obras anteriores, segundo modos variáveis, que incluem a citação, o plágio, a paródia e a imitação. Por detrás do texto há sempre, de forma explícita ou implícita, “textos lacunares, fragmentários, difusos, precisos, alusivos” (Aumont e Marie, 2008: 220). A ideia central das relações denominadas convencionalmente por intertextuais surgiu com Mikhail Bakhtin no começo do século XX, como forma de estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras, configurando-as como dialogismos. Diálogos também reconhecidos por outros termos como intertextualidade. O termo intertextualidade surgiu na década de 20 e foi reutilizado por Julia Kristeva (n. 1941), linguista e crítica literária, em 1960 para explicar o que Bakhtin entendia por dialogismo, ou seja, são duas variações de termos para um mesmo significado. Foi através do seu ensaio “The Bounded Text” que Julia Kristeva formulou o termo “intertextualidade” para descrever o processo pelo qual qualquer texto representa uma permuta de textos, uma intertextualidade (1980: 36).

A partir do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade” de Kristeva, o crítico francês Gérard Genette (n. 1930), em *Palimpsests* (1982), propôs um termo mais inclusivo denominado “transtextualidade”, que se refere a tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos.¹⁴ Concentrar-nos-emos agora nesse conceito relevante para o nosso estudo.

Praticamente toda a teoria e a análise literária relacionada directa ou indirectamente com a “intertextualidade” são relevantes para o filme e para a adaptação: “(...) adaptations studies have oscillated between a “fidelity” discourse and a more theoretically sophisticated “intertextuality” discourse” (Stam, 2005a: 257). Aqui, no entanto, iremos centrar-nos na produtividade analítica de alguns conceitos desenvolvidos por Gérard Genette. Apesar de Genette não abordar o cinema, os seus conceitos podem ser extrapolados para o cinema e para

¹³ Mikhail Bakhtin (1895-1975) foi um teórico russo e um dos primeiros a abordar a questão do dialogismo, das relações intertextuais entre obras e autores. Porém, estas relações dialógicas foram estudadas por ele somente em literatura e linguística, em obras de François Rabelais e Dostoiévski, abrindo caminho para que outros teóricos, como Julia Kristeva e Robert Stam, aplicassem tais relações noutros meios como o cinema e as artes plásticas.

¹⁴ Tradução nossa: “all that which puts one text in relation, whether manifest or secret, with other texts.” (Stam, 2005a: 4-5; Stam, 2005b: 27)

a adaptação. Ao desenvolver a noção de “transtextualidade”, já definida anteriormente, propôs cinco tipos de relações transtextuais, todas elas sugestivas para a teoria e análise da adaptação: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

A hipertextualidade é o conceito mais importante para o estudo da adaptação. O termo refere-se a toda a relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende – excluindo o comentário crítico. Na literatura, a *Eneida* de Virgílio e o *Ulisses* de James Joyce são dois hipertextos do mesmo hipotexto, a *Odisseia* de Homero. Vemos, então, que as adaptações fílmicas são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados através de operações de selecção, amplificação, concretização e actualização.

Relativamente ao conceito de intermedialidade, este pode ser entendido como uma nova área epistemológica inspirada na intertextualidade (Julia Kristeva), mas que se emancipou, quer dos estudos literários, quer da teoria do texto (Roland Barthes), ocupando-se dos *media* em geral e dos audiovisuais em particular, mas interessando igualmente a fotografia, as artes da cena e do ecrã.¹⁵ A intermedialidade surge, assim, como uma área de estudos onde convergem diversas interdisciplinaridades. Trata-se de um conceito emergente, que constitui uma extensão do anterior conceito de “intertextualidade”, e que está inscrito desde há cerca de duas décadas no léxico técnico-científico das principais línguas ocidentais (em inglês *intermediality*, em francês *intermédialité*, em alemão *intermedialität*, em espanhol *intermedialidad*, em italiano *intermedialità*). De acordo com o *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, a “intermedialidade” é um neologismo (anos 80) sendo o termo forjado a partir do modelo de “intertextualidade” e, tal como este, designa efeitos produzidos pelo encontro, no seio de uma obra ou de uma produção, entre diversos campos mediáticos (cinema e televisão, cinema e fotografia, por exemplo) (Aumont e Marie, 2008: 219). No seguimento deste trabalho, importa-nos este conceito no âmbito da literatura e do cinema, por se traduzir numa mudança de meio, ou seja, numa transcodificação do meio gráfico para o meio audiovisual.

¹⁵ A propósito deste conceito, o artigo “On Intermediality” inserido na revista *Culture, Language and Representation*, vol. vi, 2008, pp. 7-14, fornece informação relevante, pois reúne uma colecção de artigos os quais representam diferentes perspectivas acerca deste conceito que é analisado nas áreas da literatura, do teatro, da música, da dança, da arte e da tecnologia digital e o seu respectivo impacto.

Outra obra relevante é a que se intitula *Studies in Intermediality*, ed. Lawrence Kramer et al., New York, 2006. Consiste numa colecção que incide nas relações entre os diversos meios de comunicação e na especificidade de cada um deles.

1.3. *Telling e Showing* / Leitor e Espectador

Os filmes contam histórias (*telling*) e, ao mesmo tempo, representam-nas em cena (*showing*). Os termos *telling* (contar) e *showing* (mostrar) têm sido, tradicionalmente, usados nos estudos sobre narrativas literárias, mas Linda Hutcheon utiliza estes termos num sentido mais geral, ou seja, como denominadores comuns a todos os tipos de meio de expressão e aos diversos géneros, mais concretamente, como modos de atrair o leitor/espectador para a história. O modo "contar" abarca todas as linguagens artísticas narrativas, predominantemente verbais, sob a égide da literatura; o modo "mostrar" abrange as manifestações imagéticas, principalmente visuais, como a pintura ou o cinema: "The telling mode (a novel) immerses us through imagination in a fictional world; the showing mode (plays and films) immerses us through the perception of the aural and the visual" (Hutcheon, 2006: 22). No caso da literatura narrativa, podemos parar de ler a qualquer altura, reler ou passar à frente, seguramos o livro nas mãos e temos a percepção de quanto falta para a história acabar. Mas, com a mudança para o modo "mostrar", por exemplo os filmes e as peças de teatro, estamos perante outro tipo de narração, e assistimos à mudança do imaginário para a percepção directa. Contar uma história através de palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visualmente e auditivamente em qualquer tipo de manifestação artística assente numa encenação (Hutcheon, 2006: 23). E podemos reforçar esta teoria de Hutcheon usando as palavras do professor Mário Jorge Torres quando afirma: "Ver cinema é (...) experimentar eventos que podiam ter sido os da própria vida, e portanto alegrar-se, sofrer, esperar, amar, morrer "ao mesmo tempo" e com o "mesmo" ritmo e intensidade que tais eventos são experimentados pelas personagens no ecrã" (2008: 134).

Aqui podemos destacar a dicotomia entre leitor e espectador. No caso do leitor, já que não vê a história, mas lê-a, a maior parte do relato fica a cargo da sua imaginação (a caracterização das personagens, dos cenários, o vestuário, etc.), o que lhe dá uma maior oportunidade de projectar, em parte, a sua própria história: "We read a novel 'through' our introjected desires, hopes, and utopias, fashioning as we read our own imaginary *mise-en-scène* of the novel on the private sound stage of our mind" (Stam, 2005b: 14). O cinema, em contrapartida, integra o espectador num mundo perfeitamente perfilado: o espectador recebe imagens já feitas, já fabricadas, mas que não deixam de ser fruto de uma outra leitura, a do realizador e/ou do argumentista. Isto tem levado a considerar-se o cinema uma arte mais ou menos passiva, pois o espectador não tem um papel tão preponderante na "construção" da

história. O filme, de um modo geral, é um objecto artístico pré-definido, pré-fabricado. Por outro lado, ocorre frequentemente na literatura o facto de certos pormenores da história, devido à ausência de visualidade, serem pouco esclarecedores, o que leva o leitor a fazer um esforço que no filme nem sempre sente necessidade de fazer.¹⁶ No que diz respeito às relações que ligam o leitor-espectador com a obra, uma das principais diferenças reside precisamente no tempo que cada um dedica a essa relação. No romance, o tempo de leitura é aleatório, programado pelo próprio leitor e, em muitas ocasiões, encontra o seu factor principal no interesse que o relato desperta nele. Considerando o cinema dentro do seu âmbito original, o seu tempo de projecção no ecrã é um dado objectivo, partilhado por todos os espectadores.

Brian McFarlane cita as palavras de Anthony Burgess no seu livro para reforçar a noção de que existe um desejo, por parte do leitor, de dar corpo aos conceitos verbais de maneira a materializá-los. Por outras palavras: “Every best-selling novel has to be turned into a film, the assumption being that the book itself whets an appetite for the true fulfillment - the verbal shadow turned into light, the word made flesh” (Burgess, 1975: 15 *apud* McFarlane, 1996: 7). Segundo José Luis Sánchez Noriega, adapta-se por necessidade de histórias, porque os *bestsellers* parecem ser garantia de êxito comercial, porque a literatura é um grande arquivo histórico e de obras emblemáticas ou porque os textos literários conferem prestígio artístico e cultural (literatura canónica) (2004: 50-52). Também é constante a vontade, por parte do espectador, de ver materializadas a sua história ou as suas personagens preferidas, o que o faz continuar a querer ver as adaptações literárias projectadas na sala de cinema.

A problemática tradicional da adaptação visa descrever e analisar as modificações dos lugares e das épocas, as transposições ao nível das personagens ou das estruturas temporais. A adaptação enquanto processo prende-se a uma série de decisões tomadas pelo realizador, que o espectador não pode ignorar. Dentro destas, as que estão directamente relacionadas com as personagens são as mais problemáticas e as que mais dificilmente o leitor perdoa. Com efeito, não podemos esquecer que dada a extensão de um filme, nem sempre todas as personagens de um romance têm lugar garantido na versão fílmica. Ao avaliar a sua função na narrativa, uma das chaves é escolher aquelas personagens que são úteis para a história, porque no relato cinematográfico a história tem mais peso do que no livro (Espinosa, 2008: 126).

Hoje, abundam os cidadãos que não só vão ao cinema mas que se informam previamente a fim de escolher o filme e lêem comentários sobre o mesmo ou o seu realizador.

¹⁶ Neste contexto podemos citar as palavras de Stam para complementar a nossa afirmação: “Adaptations, (...), might be seen as filling in the lacunae of the source novels, calling attention to their structuring absences” (2005b: 10).

Os motivos pelos quais se escolhe ver determinado filme são vários: recomendação de um amigo, visionamento do *trailer*, crítica no jornal, sinopse na caixa do DVD, etc. Aliás, no século XXI, com a proliferação do DVD, a experiência de ver cinema depende, cada vez menos, de uma sala de cinema.

De um modo mais superficial, podemos dizer que a literatura e o cinema, tal como algumas outras manifestações artísticas, são artes de massa que satisfazem uma mesma necessidade fundamental da natureza humana: a curiosidade do homem pelo homem, o desejo de identificação momentânea com a emoção dos nossos semelhantes e a própria necessidade de evasão. E evasão é o que o público quer e tem direito a querer, pois o que no fim de contas procuramos todos no cinema é sair do mundo em que vivemos, refugiarmo-nos no mundo imaginário e fugir por umas horas ao cansaço ou aridez da nossa existência (Escudero, 1971: 11). Ao proporcionarem ambos um prazer momentâneo e uma espécie de “distracção” ao público mais comum, exercem sobre ele um grande poder de atracção.

2. AS ADAPTAÇÕES DO ROMANCE DE E. M. FORSTER A *PASSAGE TO INDIA* (1924)

2.1. Sobre E. M. Forster

Reconhecido como um dos mais importantes escritores de língua inglesa de todos os tempos, é inevitável que as obras de Edward Morgan Forster (1879-1970) se encontrem entre a longa lista de criações literárias transpostas para a tela. Conhecido pelos leitores e críticos apenas pela abreviatura dos seus primeiros nomes, E. M. Forster produziu durante a sua vida seis romances, dos quais quatro foram publicados na primeira década do século XX, nomeadamente *Where Angels Fear to Tread* (1905), *The Longest Journey* (1907), *A Room with a View* (1908) e *Howards End* (1910). Após um intervalo de catorze anos surge a sua última publicação, a obra do autor considerada a mais ilustre e intitulada *A Passage to India* (1924). Apesar de ter sido escrito em 1914, *Maurice* foi o último romance a ser publicado postumamente, em 1971.

Com a excepção de *A Passage to India*, os romances de E. M. Forster foram todos escritos e publicados antes da Primeira Guerra Mundial; e estes parecem inscrevê-lo como um dos últimos escritores da Era Vitoriana (1837-1901), sob os auspícios do reinado de Edward VII (1901-1910), ainda sob a forte influência do puritanismo da Rainha Vitória como referencial na política imperialista. No entanto, este escritor inglês alternou períodos de grande popularidade como romancista com períodos de quase desconhecimento por parte do grande público devido, em grande medida, ao facto de a sua produção literária estar concentrada nas décadas de 20 e de 30 do século XX, embora a sua morte só tenha ocorrido em 1970. O intervalo na publicação dos romances não corresponde a uma paragem de produção, pois Forster continuou a escrever até muito tarde na sua vida, mas ao facto de o escritor considerar que os temas que lhe interessavam não eram publicáveis, nomeadamente as relações humanas, em particular, a relação (íntima) entre dois homens de diferentes raças e/ou culturas.

Um dos temas recorrentes de Forster é a ideia de que o sistema educacional britânico impedia o ser humano de se conhecer intimamente, de se interessar pelos seus desejos e emoções e, conseqüentemente, de os expressar.¹⁷ É esta premissa que incita o autor a deslocar

¹⁷ Forster culpava o sistema das *public schools* pelos defeitos causados à classe média inglesa. Enquanto o desenvolvimento do corpo e da mente era encorajado nestas escolas, o desenvolvimento do coração e das emoções era totalmente ignorado. Ronny Heaslop, uma personagem de PI, representa o verdadeiro produto do

as suas personagens para espaços como a Itália (em *A Room with a View* e *Where Angels Fear to Tread*), a Grécia (em *Maurice*) ou o Oriente (em *A Passage to India*), onde as emoções e a sexualidade se reconhecem e aceitam como parte integrante da natureza humana. Nestas viagens as personagens criadas por Forster partem à descoberta de si próprias e de uma vida de emoções e instintos vedada pela educação. Quando voltam para casa, ou seja, para a Inglaterra, recomeçam a sua vida e vivem de um modo mais pleno, com base em tudo o que aprenderam no exterior. Este é, por exemplo, o percurso de uma das personagens principais de *A Passage to India*, Adela Quested.

É na complexa natureza humana que Forster se inspira, analisando nos seus romances indivíduos de meios culturais e sociais diferentes. Para além das relações entre nações e raças, Forster parece querer reivindicar toda a importância para o indivíduo.¹⁸ No entanto, o autor reconhece a existência de fracassos nas relações humanas e aponta as suas causas: barreiras de sexo, de cultura, de língua, de raça. Estes são alguns dos aspectos presentes em *A Passage to India* e que se prendem com as dificuldades surgidas nas relações entre diferentes povos, nomeadamente o indiano e o britânico, como é o caso das personagens de Aziz e Fielding.

Nesta obra, Forster descreve a sua experiência, na sequência das suas viagens pela Índia durante o período colonial, mais precisamente na década de 1920, com o desencontro entre dois mundos distintos: o dos ocupantes ingleses e o dos nativos do país. Forster conclui o romance mostrando que o futuro, distante e promissor, permitirá aquilo que a humanidade, na sua imperfeição, até àquele momento não admitiu – que dois homens, tão diferentes e tão iguais, possam estabelecer uma ligação de amizade e viver em verdade, onde a raça não seja um factor negativo que divida a humanidade.

Nos inícios do século XXI, este consagrado autor continua a suscitar interesse não apenas pelo seu trabalho, mas também pela forma como outros artistas o têm dado a conhecer ao grande público. Actualmente, Forster é conhecido pelo grande público devido às adaptações cinematográficas das suas obras, tendo como admiradores e divulgadores o cineasta James Ivory (n. 1928) e o produtor Ismail Merchant (1936-2005), que adaptaram três dos seus romances para o cinema: *A Room with a View* (1985), *Maurice* (1987) e *Howards End* (1992). O cineasta Charles Sturridge (n. 1951) foi quem levou a cabo a adaptação cinematográfica do romance *Where Angels Fear to Tread*, em 1991. No entanto, a adaptação mais famosa seria a do cineasta David Lean com a sua versão de *A Passage to India* (1984).

sistema das *public schools* da Grã-Bretanha. Trata-se de um funcionário público com autoridade judicial na Índia sob o domínio britânico, caracterizado sobretudo pelo seu desprendimento total face às emoções.

¹⁸ “(...) he [Forster] celebrated love, friendship, art and the importance of private life over the power of bureaucracy, Imperialism and the exercise of public power.” (Messenger, 1999: 79)

O nosso objectivo neste capítulo é mencionar as diferentes adaptações surgidas a partir da história ficcional do último romance escrito por E. M. Forster, *A Passage to India*, por se tratar de um bom exemplo de intertextualidade e da transversalidade dos processos de adaptação que, em cada caso, pressupõem o uso de métodos específicos conforme o meio de comunicação adoptado. A possibilidade de transpor um romance para o teatro, para a televisão ou para o cinema é uma forma de interacção entre meios, a qual dá espaço a interpretações, apropriações e redefinições de sentido. Trata-se, então, de uma experiência formal de mudança de uma linguagem para a outra, pois o escritor e aquele que adapta têm sensibilidades e propósitos diferentes. Ainda que baseados nas obras literárias, dramaturgos e realizadores apresentam nas suas adaptações as suas interpretações, os seus objectivos e a sua estilística. Deste modo, procuram aproximar, distanciar, equivaler, dialogar ou adaptar o texto literário ao dramático/televisivo/cinematográfico, observando as possibilidades de ligação intertextual de um meio com o outro, tendo em vista aquilo que desejam exprimir.

2.2. A Peça de Teatro de Santha Rama Rau

A primeira adaptação baseada no romance forsteriano *A Passage to India* foi levada a cabo pela indiana Santha Rama Rau (1923-2009), em 1960. Filha de Benegal Rama Rau, um diplomata e embaixador indiano no Japão e nos EUA, e de Dhanvanthi Rama Rau, líder do movimento para a defesa das mulheres indianas e fundadora da associação internacional *Planned Parenthood*, Santha Rama Rau foi jornalista, dramaturga, e uma escritora bastante influenciada pelas inúmeras viagens que realizou ao longo da sua vida. Nasceu em 1923, em Madras, na Índia, ainda sob a colonização britânica e, em 1929, com seis anos de idade, mudou-se com a sua família para Inglaterra devido às funções públicas do pai. Durante a década de 30, frequentou uma escola *Quaker* em Weybridge, Surrey, juntamente com a sua irmã mais velha, Premila, e mais tarde mudou-se para uma escola em Londres, St Paul's Girls' School. É no seu livro autobiográfico, *Gifts of Passage*, que Rama Rau descreve o decorrer da sua infância: “spent in English schools and in holidays on the Continent, sometimes joining our parents in one or another of the European capitals, sometimes staying quietly on the Brittany coast with French friends of the family” (1961: 23). Esta afirmação acentua, de facto, o carácter cosmopolita da sua vida. Em 1939, as suas férias na África do Sul, onde o pai era diplomata, foram interrompidas aquando da Segunda Guerra Mundial e sem poder regressar a Inglaterra Santha Rama Rau, na altura com 16 anos, regressou à Índia

onde permaneceu durante dois anos, aproveitando para, junto dos seus avós ortodoxos (brâmanes) aprender sobre o legado indiano. Em 1941, decide investir na sua educação e concorre para o Wellesley College, em Massachusetts, nos Estados Unidos, onde concluiu a licenciatura em Literatura Inglesa, em 1944. Um ano depois, Rama Rau volta à sua terra natal aonde trabalhou como editora da revista *Trend*, publicada em Bombaim.

Depois de a Índia ter adquirido a sua independência em 1947, Santha Rama Rau mudou-se para o Japão (Tóquio) como consequência da profissão do pai (agora nomeado primeiro embaixador indiano no Japão). Foi devido à sua estadia neste país e a subseqüentes viagens à China, Indochina, Indonésia, Rússia, Europa e África que a autora adquiriu o material necessário para a escrita dos seus futuros livros. Deste modo, entre os vários relatos das suas viagens destacam-se as obras *Home to India* (1945), *East of Home* (1950), *This is India* (1954), *View to the Southeast* (1957), *My Russian Journey* (1959), *Gifts of Passage* (1961) e *An Inheritance: The Memoirs of Dhanvanthi Rama Rau* (1978).¹⁹ No campo da ficção, publicou dois romances, *Remember the House* (1956) e *The Adventures* (1970), e fez a adaptação para texto dramático do romance de E. M. Forster, que é provavelmente o seu feito literário mais conhecido na Grã-Bretanha, onde a peça foi representada em Oxford e em Londres no ano de 1960.

Foi durante uma conversa casual que Cheryl Crawford, produtora da Broadway e um dos membros do Theater Guild, comentou com Rama Rau o facto de até à data (década de 50) nunca ter havido uma peça de teatro sobre a Índia ou dramatizada por um indiano. Foi então que surgiu a sugestão de Rama Rau para a dramatização de *A Passage to India*, pois segundo ela: “there are enough English roles in that...so...you don’t have a cast of entirely unknown Indians” (Burton, 2007: 76). Uma vez que Santha Rama Rau proporcionou através das suas obras o seu ponto de vista sobre a cultura, a tradição e a história indianas, o próprio título do romance de Forster serviu de indício à motivação demonstrada pela indiana na sua adaptação teatral, que durou cinco anos a ser concluída (1955-1960).²⁰ Contou ainda com a aprovação entusiástica do autor inglês (Burton, 2007: 74), evidenciada na Nota que ele escreveu a fim de ser incluída no Programa da versão dramática, onde constam as seguintes afirmações:

¹⁹ A propósito destas obras, a biógrafa Antoinette Burton esclarece-nos aquilo que elas pretendiam alcançar: “Rama Rau’s writing offered American readers an insider’s view of Indian cultures, traditions, and histories in an effort to counter what she viewed as serious misrepresentations of India in the public mind” (2007: 4).

²⁰ Segundo informações contidas em Antoinette Burton: “Rama Rau made it clear that her reasons for choosing Forster’s novel were highly personal (‘it was part of my childhood, my education, my view of both India and England’) but were also politically specific to the 1950s and 1960s” (Burton, 2007: 95).

I have always thought of my novels as novels, and have never written them with any other medium in view. So it is a surprise as well as a pleasure to encounter this excellent and sensitive dramatic version of *A Passage to India*. It is the work of an India writer of celebrity and distinction, Miss Santha Rama Rau, and naturally this has increased my pleasure and promoted my pride. Miss Rau has given up her time and her creative work in order to dramatize a novel written by a foreigner on the subject of her own country. If international generosity exists anywhere, it is here, and most warmly do I thank her. (Stallybrass, 1985: 307)

A peça estreou-se na Oxford Playhouse, em Oxford, em 19 de Janeiro de 1960, na presença de E. M. Forster e, pelo sucesso obtido, foi nesse mesmo ano, em 20 de Abril, encenada no Comedy Theatre, em Londres, onde teve 261 representações. Em Janeiro de 1962 estreou-se na Broadway de Nova Iorque, onde foram feitas 109 representações.

Por se tratar de textos diferentes, a comparação do romance de E. M. Forster com a peça escrita por Santha Rama Rau mostra, claramente, as mudanças necessárias à elaboração de um texto dramático, nomeadamente no que se refere à sua extensão. Não é por acaso que muitas das questões sobre a adaptação têm a ver com as modificações e permutas da narrativa/enredo. Com efeito, quando uma obra literária é transportada para o teatro ou para o cinema, as variáveis que vão comportar essa interpretação estão relacionadas com o foco de interesse de quem decide adaptar a obra. O espaço (aspectos de dramatização, correspondentes ao colocar em cena os acontecimentos, as personagens e as suas interacções), a acção (aspectos de dramaturgia, correspondentes à divisão em actos e à organização da acção da obra em partes), o tempo (aspectos de dilatação e contracção do tempo, correspondentes ao foco de uma situação ou personagem) e a personagem (aspectos de caracterização) são os quatros pilares de todo esse trabalho de encenação elaborado pelo encenador/realizador. Ou seja, a organização, coordenação e direcção das componentes que permitem a adaptação de um texto dramático a uma representação teatral ou cinematográfica.

A performatividade em palco, num espectáculo que, enquanto evento colectivo, pressupõe a presença de um público, implica a condensação do enredo, como forma de o conciliar com a duração habitual de uma peça de teatro. É neste contexto que verificamos todo o processo de selecção, redução, omissão, adição e consequente modificação e depuração dos aspectos contidos no texto de partida, levado a cabo pelo autor da adaptação, resultando num texto novo, independente e numa obra original de pleno direito, mas que não deixa de ser derivada de outro texto. Em relação à estrutura dos textos narrativo e dramático, procede-se a um redimensionamento textual ao alterar o conteúdo descritivo e diegético presente no texto narrativo para um conteúdo dialogístico e didascálico característico de um texto dramático. O texto teatral obriga à concentração dos elementos essenciais do texto dramático em linhas de

força que garantam um ritmo vivo e uma progressão capaz de prender a atenção do espectador. Assim, tal como é habitual numa adaptação, verifica-se a eliminação de acontecimentos e personagens menos relevantes, pois no texto dramático só existe espaço para o que é crucial para o desenvolvimento da acção.

Tudo isto é observável na adaptação feita por Santha Rama Rau, uma versão truncada do romance. No romance temos um narrador onisciente que se foca em várias personagens, o predomínio de descrições e uma extensão de 37 capítulos distribuídos por três partes intituladas “Mosque”, “Caves” e “Temple”, cada uma contendo 11, 21 e 5 capítulos, respectivamente. Na peça, por sua vez, temos a ausência de um narrador que só nas didascálias é “visível”, pois estas são a voz directa da dramaturga, e uma extensão que consiste em três Actos e quatro cenas – o segundo Acto, sendo o mais extenso, divide-se em duas cenas. A terceira parte do romance foi totalmente ignorada, contudo, nenhuma das personagens principais foi suprimida. Sobre este aspecto o escritor indiano Sunil Kumar Sarker salienta: “The exigency of the dramatic genre has very naturally and expectedly interfered in the narrative course of the novel” (2007: 524).

Na sequência da eliminação de personagens observamos que, das 23 personagens existentes no romance, Santha Rama Rau emprega 15 personagens, incluindo todos os protagonistas da história. A autora incluiu ainda personagens secundárias que não constam do texto de partida, como alguns funcionários públicos e as suas esposas (Mr. Burton, Mrs. Burton, Mr. Fletcher, Mrs. Lesley, Mrs. Collin), Mrs. Callendar (a mulher do Major Callender, médico cirurgião do Hospital Público de Chandrapore) e diversos figurantes como criados, funcionários do tribunal e guardas que apenas surgem descritos nas didascálias, perfazendo então um total de 21 personagens presentes na versão dramática.

Logo no início do texto dramático e antes de cada Acto, Santha Rama Rau dá-nos uma descrição do espaço cénico, de maneira a situar cada acontecimento: o primeiro Acto passa-se na zona do Colégio Governamental de Chandrapore, na Índia, mais especificamente na sala-de-estar da casa do professor Fielding (Rau, 1960: 7); a primeira cena do segundo Acto passa-se numa encosta rochosa nos Montes Marabar, perto da primeira das Grutas Marabar (Rau, 1960: 45); a segunda cena do mesmo Acto passa-se no Clube inglês de Chandrapore, mais precisamente ao final da tarde do dia em que decorreu o piquenique nas Grutas Marabar (Rau, 1960: 61); e o último Acto passa-se numa sala de audiências tropical, com um aspecto muito simples – trata-se do tribunal de um magistrado colonial e, conseqüentemente, sem tribuna para jurados (Rau, 1960: 87). Pela disposição destas quatro cenas da peça, as mudanças no curso da narrativa do romance podem ser, até certo ponto, decifradas. A mais evidente é a

eliminação dos últimos sete capítulos do romance, ou seja, tudo aquilo que o narrador acrescenta após a cena do julgamento de Aziz e da respectiva sentença final. Nestes capítulos excluídos, Forster fala sobre os caminhos seguidos pelas personagens envolvidas no julgamento. Duas delas, Fielding e Aziz, centrais ao romance, reencontram-se passados dois anos. É também na última parte cognominada “Temple”, que Forster fala sobre duas religiões distintas que coexistem na Índia, ou seja, o Hinduísmo e o Islamismo, personificadas pelo professor Godbole e por Aziz, respectivamente. A decisão de finalizar a versão dramática com a cena do julgamento é justificada pelo próprio autor do romance, na Nota já referida, onde nos diz o seguinte:

I tried to indicate the human predicament in a universe which is not, so far, comprehensible to our minds. This aspect of the novel is displayed in its final chapters. It is obviously unsuitable for the stage, and Miss Rau – most rightly in my judgement – has not emphasized it, and has brought down her final curtain on the Trial Scene. (Stallybrass, 1985: 307)

Ainda a respeito da terceira parte do livro, é importante realçar a forma como o romance e a peça configuram o desenlace – para melhor entendermos as alterações feitas, mais tarde, na versão fílmica de David Lean. Deste modo, os laços de amizade que uniam Fielding e Aziz e que tinham enfraquecido devido a vários incidentes são reatados nos parágrafos finais do romance, mas o abismo que os separa é inevitável, pois pertencem a sociedades e a raças diferentes. Forster comenta este aspecto dizendo que a amizade entre os dois é: “ill-suited to Chandrapore”, enquanto a Índia estiver sob o domínio do Raj Britânico (soberania britânica). No romance, o autor expressa um profundo pessimismo em relação à possibilidade de Aziz e Fielding se relacionarem, porque representam culturas diferentes. Contudo, as relações entre indivíduos continuam a ser exaltadas por Forster.²¹ Assim, ambas as personagens reconhecem que o tempo para uma amizade genuína entre raças diferentes ainda não chegou, pelo menos não *aqui* e não *agora*: “ ‘No, not yet’, and the sky said, ‘No, not there.’ ” (PI, Part III: 289).

Em consonância com o espírito desta mensagem, na versão de Rama Rau o diálogo final, entre Fielding e Aziz após o julgamento, termina com a seguinte troca de palavras:

AZIZ	We do not understand each other. We are on different sides, and until there is no question of sides, we cannot be friends.
FIELDING	Why should we be ruled by such things ... colour, or politics ... it is India that forces this on us ...

²¹ “In *Passage*, Forster suggests that the separate worlds of East and West must continue to strive to connect. East is East, and West is West – and *maybe* the twain shall meet.” (Phillips, 2006: 406)

AZIZ (*sadly*) You see, in the end even you say that. It is India ... (...)
FIELDING One day, when things are different ...
AZIZ One day. (Rau, 1960: 112)

A separação entre Aziz e Fielding é encenada no tribunal e quando Aziz afirma que, pouco antes de ir para as celebrações entre os indianos festejar a sua inocência, Fielding não se pode juntar a ele, pois ambos pertencem a lados opostos (“You belong with Miss Quested. You cannot be with us at the same time.”; Rau, 1960: 112), estas personagens apercebem-se de que não podem ser amigas no presente, mas talvez no futuro. Logo de seguida surge a última didascália do texto, indicando a movimentação destas personagens momentos antes de cair o pano que põe fim à peça, com uma carga simbólica que vem reforçar o sentido das últimas palavras proferidas pelas mesmas:

Aziz and Hamidullah leave through the doors that lead to where the crowd had gathered. Fielding watches them go, then turns and exits the other way through the door that Miss Quested took. There is silence for a moment. The Young Man working the punkah continues to twitch his foot, staring without expression over the empty court room, as
THE CURTAIN FALLS (Rau, 1960: 112)

Este final relativo aos protagonistas da peça de Rama Rau, no qual os dois indianos, Aziz e Hamidullah saem pela porta que conduz ao local onde se concentra a multidão, enquanto os dois ingleses, Adela Quested e Fielding, saem pela outra porta, representa a separação entre duas culturas diferentes, ainda inaptas a compreender e aceitar o Outro.

É nas didascálias que se encontram comentários e opiniões tecidos pela dramaturga, os quais podem condicionar a encenação mental que será feita por cada leitor da peça e, por conseguinte, servir de apoio no trabalho de um qualquer encenador que assuma a tarefa de montar um espectáculo teatral tendo como base esta versão dramatizada. É também nas didascálias que nos é dada uma descrição das personagens por ordem de aparição. A primeira personagem a aparecer em cena é Aziz que, para além de uma descrição física, vem acompanhado do seguinte comentário: “He has a sense of fantasy that leads him sometimes into ridicule and sometimes into poetry” (Rau, 1960: 11). Quando a personagem feminina de Adela Quested entra em cena, para além da descrição física e da postura, Rama Rau formula um conjunto de observações que revelam um pouco da cultura e dos padrões estéticos da Índia. Citando a autora:

She is certainly intelligent and cultivated and to western eyes not unattractive. To Indian she would seem pitifully ugly – the freckles, the colourless hair, the flatish chest, the lack of grace and feminine modesty. A beautiful woman might have troubled Aziz, but because Mrs.

Moore seemed to him so old and Miss Quested so plain, his manner to both remains easy and straightforward. (Rau, 1960: 20)

É curioso o facto de estas mesmas observações enunciadas por Rama Rau acerca de Miss Quested surgirem de forma implícita na versão cinematográfica de David Lean nas palavras de Aziz quando, em conversa com Fielding sobre o seu estado civil, este lhe propõe que se case com Miss Quested. Face à resposta negativa de Fielding, Aziz responde: “She is not beautiful. She practically have no breasts”. O mesmo se verifica no diálogo do romance entre os dois, contudo, neste caso é Fielding quem mais critica Adela, de forma rude, descrevendo-a como: “(...) the girl’s a prig. (...) Oh, I don’t know her, but she struck me as one of the more pathetic products of Western education. She depresses me.” (PI, Part I: 120).

A relação entre Aziz e Adela Quested adquire uma incontestável centralidade no enredo de *A Passage to India* porque é através das consequências advindas desta relação (de atracção física por parte de Adela) que se atinge o clímax da acção dramática. A peça acentua a sexualidade que Aziz desperta em Adela quando aquele, na casa de Fielding (Acto Um), faz um discurso de certa forma sensual sobre uma princesa mongol, causando um desconforto e inquietude em Adela que a fazem entornar a chávena de chá quando Aziz a estava a servir.²² Mais adiante, na cena em que ambos estão nas Grutas Marabar, a intimidade entre estas personagens intensifica-se durante um diálogo que parece não agradar a Aziz por se referir à sua vida privada. No romance, Forster dá-nos conta de que existe por parte de Adela uma admiração pela beleza física do indiano, provocando nela um sentimento que se aproxima mais da inveja e da frustração, do que propriamente do desejo, rejeitando a presença de algo que se assemelhe ao desejo sexual na personagem feminina (PI, Part II: 148). Na altura em que ela entra sozinha numa das grutas é perseguida pelas dúvidas que lhe ensombram a perspectiva do casamento com Ronny, o magistrado de Chandrapore. O enigma que permanece no romance é o mistério envolto no episódio das grutas de onde Adela sai precipitada e agitada para, mais tarde, acusar Aziz de assédio sexual, levando o indiano a julgamento. O romance deixa claro que Aziz é inocente, já na versão dramatizada por Rama Rau a inocência de Aziz está envolta em mistério, uma vez que após a conversa entre os dois junto às grutas surge uma didascália que descreve a saída de cena de ambas as personagens na mesma direcção, sem excluir a hipótese de ambos estarem presentes no interior da mesma gruta: “She and Aziz set off on the path. They disappear from sight.” (Rau, 1960: 54-55).

²² A didascália que descreve a reacção de Adela relata o seguinte: “MISS QUESTED, uncomfortable and alarmed by Aziz’s extravagance, looks up at him as he speaks, bending over her. Her hand trembles and the tea spills over her dress and the sofa. She jumps up, the cup shatters.” (Rau, 1960: 24-25)

Após a cena do julgamento e a cena em que Adela confessa a verdade dos factos ocorridos na visita às grutas de Marabar, em conversa com Fielding, ela justifica a sua estranha atitude e a falsa acusação contra Aziz dizendo: “(...) I have been unwell ever since that expedition to the caves, and possibly before it. [it started] When I came to tea with you [Fielding], in that garden-house. (...) I was in that state of madness before I went into the cave (...)” (Rau, 1960: 106-107). Fielding pondera a hipótese de alucinação por parte de Adela que, logo de seguida, deixa escapar a consciência da sua própria frustração sexual, como chave eventual para todo o enigma. Ainda no decurso da mesma conversa, ambas as personagens especulam sobre o impacto que a experiência na Índia exerce sobre o indivíduo: “(...) the experience of India forces one to ‘destroy what one cannot cope with’, whether it be ‘India’, ‘life in India’, or ‘love’” (Childs, 2002: 108).

2.3. Os Filmes de Waris Hussein e David Lean

Em 1965, a peça de Santha Rama Rau foi filmada e adaptada para o meio televisivo pela BBC (British Broadcasting Corporation) com a duração de 110 minutos e a preto e branco. Esta adaptação foi efectuada por John Maynard sob a realização de Waris Hussein, produzida por Peter Luke e contou com a participação de Sybil Thorndike (Mrs. Moore), Zia Mohyeddin (Aziz), Cyril Cusack (Fielding) e Virginia McKenna (Adela) nos papéis principais. O papel da personagem Godbole foi atribuído a um inglês, Michael Bates, tal como aconteceu na versão fílmica de David Lean, com o actor inglês Alec Guinness. O actor paquistanês Zia Mohyeddin (n. 1933) estreou-se no West End Theatre, em Londres, na peça de Santha Rama Rau – *A Passage to India* – em 1960, e repetiu a sua representação incisiva na versão televisiva no mesmo papel (Aziz).

Uma vez que a produção desta versão televisiva estava sobretudo limitada ao estúdio, o enredo foi condensado em seis cenas principais, dispostas em três longas secções seguidas de três secções curtas: Aziz e Mrs. Moore na mesquita, o chá na casa de Fielding, a viagem de comboio até às montanhas, as Grutas Marabar, o clube de Chandrapore e a cena do julgamento. Com efeito, ao longo da produção, o realizador Waris Hussein conseguiu incluir algumas sequências filmadas no exterior.

O filme da BBC começa com a cena na mesquita onde se dá o diálogo entre Aziz e Mrs. Moore. Logo de seguida passamos para a cena do chá em casa de Fielding. Nesta parte do filme vemos o médico Aziz a trazer à memória de forma nostálgica o passado da Índia

Mongol, esforçando-se para reconciliar o Oriente e o Ocidente, o passado e o presente.²³ O seu devaneio sobre Imperadores anciãos e as suas concubinas é um pouco desajeitado, mas essencial ao efeito causado em Adela Quested, que se mostra claramente frágil e neurótica desde o início do filme. O impacto simbólico do eco das Grutas Marabar em Adela e em Mrs. Moore é representado de forma sublime com as repetidas batidas dos efeitos sonoros.

A cena do julgamento é breve embora muito eficaz, assim como o é a cena final repleta de emoção entre Fielding e Aziz. O elenco, para além dos actores já mencionados, incluiu também Dandy Nichols no papel da terrível Mrs. Turton, enquanto Saeed Jaffrey no papel de Mr. Hamidullah mostra o seu desdém por Miss Quested mesmo após ela retirar as acusações contra o seu amigo Aziz. Em relação ao actor indiano Saeed Jaffrey, este interpretou também a personagem de Godbole na peça teatral de Santha Rama Rau aquando da sua representação na Broadway em 1962 e, mais tarde, em 1984 apareceu na adaptação cinematográfica de David Lean no papel de Mr. Hamidullah.

No restante elenco temos ainda Ronald Hines (Ronnie Heaslop), Allan Cuthbertson (Mr. McBryde), John Bryans (Mr. Burton), Mary Chester (Mrs. McBryde), Helen Ford (Mrs. Collins), Maurice Hedley (Mr. Turton), Barbara Keogh (Mrs. Burton), Doreen Mantle (Mrs. Fletcher), Mohan Singh (Mr. Das), Ishaq Bux (Quasim Ali), Shivendra Sinha (Mr. Amritrao) e John Wentworth (Major Callendar). Com um total de 19 personagens, vemos, deste modo, que a maioria das personagens presentes na versão dramática surge igualmente nesta versão, à excepção de Mrs. Fletcher e Quasim Ali.

Comparado com a versão de David Lean, o drama televisivo é mais severo e menos conciliatório. Aziz é menos compassivo, mas por outro lado é mais plausível, enquanto Fielding é franco e até directo em relação ao seu descontentamento quanto à presença dos britânicos na Índia.

Apesar de a versão dramática de *A Passage to India* ter sido filmada pela BBC, Forster era contra uma adaptação cinematográfica desta obra, bem como de todas as outras da sua autoria, pela sua desconfiança em relação a *Hollywood*. Forster sempre teve um profundo desagrado e desconfiança em relação ao cinema e estava convencido que qualquer filme sobre o seu romance seria uma paródia. Segundo o biógrafo inglês Peter Childs, Forster numa carta que escreveu a Rama Rau em 1967 disse-lhe: “I didn’t and I don’t want *A Passage* filmed” (2002: 107). E o biógrafo Gene Phillips acrescenta: “A whole lot of movie makers wanted to

²³ Entre 1526 e 1858 a maior parte da Índia era governada pela dinastia real muçulmana, os *Moguls*, idealizado por Aziz no romance. Existiram seis Imperadores, três dos quais são descritos por Aziz: Babur (1526-1530), Akbar (1556-1605) e Aurangzebe (1658-1707). Este império Mongol permaneceu, apesar da gradual expansão do poder britânico na Índia, até 1858, quando foi oficialmente abolido.

film *Passage*, but Forster wouldn't let it be filmed, (...) Forster wanted a filmmaker to be true to the spirit of the book (...) and he didn't trust any director to do that" (2006: 407). Earl Ingersoll é quem fornece a explicação mais plausível para esta desconfiança com que Forster olhava a indústria cinematográfica: "(...) Forster inevitably saw film as a competitor for the novel's audience and as a medium that could only destroy the meaning of a novel by 'changing the story' for 'the masses'" (2012: 3). Porém, expressando uma atitude oposta ao que havia afirmado, foi sem hesitação que Forster autorizou a autora indiana Santha Rama Rau a realizar uma peça de teatro sobre o romance, já que ele tinha um grande apreço e estima pelo teatro (Phillips, 2006: 407).

A Passage to India tornou-se novamente num tópico de discussão quando foi adaptado para o cinema, estreando-se em 1984, sessenta anos após a publicação do romance, numa versão a cores com a duração de 164 minutos. A aversão de Forster pela indústria cinematográfica fez com que este resistisse em ceder os direitos do romance, por isso somente quando morreu é que a adaptação para o ecrã se tornou numa possibilidade real.²⁴ Entre os interessados em realizar uma adaptação deste romance estavam os cineastas David Lean, Fred Zinnemann, Joseph Losey, Ismail Merchant e James Ivory, e Waris Hussein que havia já produzido a versão fílmica para a BBC (Brownlow, 1997: 645). Onze anos após a morte de Forster (1981), o produtor britânico John Brabourne consegue obter os direitos autorais para si e para o seu sócio Richard Goodwin. Um guião escrito por Santha Rama Rau foi autorizado e Brabourne e Goodwin trataram de assegurar um realizador.²⁵ A escolha recaiu sobre o realizador inglês David Lean (contactado em 1981) cuja vasta filmografia remonta à década de 1940, abrangendo um grande número de êxitos de bilheteira, na sua maioria histórias de amor, épicos de guerra e adaptações literárias sobretudo de obras clássicas.

Tal como aconteceu com Forster e o seu último romance, Lean iniciou a sua versão fílmica após catorze anos de ausência do meio cinematográfico, e (outra coincidência curiosa) foi o último filme feito por David Lean, integrando um total de 29 personagens. O produto final é uma obra fílmica com uma identidade própria e de uma extraordinária beleza. Beleza que lhe é conferida não só pela sua diegese, mas também por elementos não-diegéticos, tais

²⁴ Segundo David Lean esta recusa de Forster deve-se à seguinte razão: "He was frightened that whoever made it would come down on the side of the English or the Indians, and he wanted it balanced. Mind you, I don't think the book is balanced" (Silverman, 1989: 185).

²⁵ Forster estipulou no seu testamento que se o seu executor literário permitisse uma versão fílmica do romance, Santha Rama Rau, tendo já escrito uma adaptação teatral, deveria escrever igualmente o argumento para o filme. Apesar da tentativa de Lean em trabalhar com o material fornecido por Rama Rau, chegou à conclusão de que a sua versão do guião não seria exequível, criticando o facto de haver demasiadas cenas no interior: "Lean wanted to make *Passage* an outdoor film as much as possible, to take advantage of the vast Indian landscapes." (Phillips, 2006: 410)

como: os cenários indianos, as paisagens vistosas, a banda sonora de Maurice Jarre, o trabalho de luz e cor na composição fotográfica, o guarda-roupa adequado à época e a direcção dos actores. No seu conjunto, o filme foi recebido com entusiasmo: recebeu dois Óscares, Melhor Actor Secundário (Peggy Aschcroft) e Melhor Banda Sonora (Maurice Jarre), e elogios por parte de Neil Sinyard, especialista em adaptações cinematográficas, que confessou: “It seems to me that David Lean’s 1984 film version of E. M. Forster’s *A Passage to India* fulfils (...) with sufficient intelligence and craftsmanship to make it by far the most cinematically satisfying of all the Forster film adaptations to date” (2000: 148). O mesmo não se verificou por parte de Santha Rama Rau, que descreve o filme como: “the further corruption of Forster’s message by Lean” (Burton, 2007: 17). Descontente com o rumo que a estrutura da história tomou, Rama Rau abandonou as filmagens durante a produção do filme e, segundo ela, o seu nome só aparece na lista dos créditos por causa dos termos estipulados no contrato (Burton, 2007: 76).

Apesar de se basear em grande parte no romance forsteriano, quase até ao ponto de se parecer com uma compilação de citações, o filme de David Lean é, no entanto, um trabalho completamente novo e autónomo, cujas cenas são reorganizadas, incluindo novas cenas, removendo outras cenas secundárias à história e atribuindo falas a diferentes personagens. O resultado final personifica, claramente, a visão de Lean e a sua interpretação pessoal do romance, tendo em conta que ele foi o responsável pelo argumento, pela realização e pela montagem do filme.

David Lean, que trabalhou como editor durante dez anos antes de assumir o papel de realizador, estava bem consciente da influência do editor na apresentação de uma história: “(...) half the effects, when you sit in the movie theatre, are caused by the juxtaposition of pictures. And as a cutter, you select what the audience shall look at and when” (Brownlow, 1997: 85). Estava, também, ciente da importância de um bom argumento: “The greatest mental and creative effort in any film is in the writing of the script. The writer not only creates the story but produces human beings out of his imagination, gives them words to speak and thoughts to think. He is the only creative person on a film” (Brownlow, 1997: 312-313). Relativamente ao papel do realizador, David Lean disse o seguinte: “The director is an interpreter. His task is to translate the written word into pictures on a screen. (...) It is a highly complicated process of translation involving far too many people” (Brownlow, 1997: 313).

Um das grandes diferenças entre o romance e o filme é a forma como as cenas de abertura e de encerramento foram deslocadas da Índia (no romance) para a Inglaterra. Como Peter Childs registou, esta e outras decisões contribuíram para um filme que coloca em

primeiro plano elementos ingleses, minimizando a importância dos elementos indianos. Enquanto espectadores, identificamos logo no início do filme Adela e partimos juntamente com ela naquela que será a sua primeira viagem para fora de Inglaterra e a primeira vez na Índia, tornando o seu desejo em ver a “verdadeira Índia” em nosso também. Deste modo, o espectador é convidado a assumir, tal como Adela, o papel de turista desde a primeira cena, que mostra Adela a comprar o seu bilhete numa agência de viagens em Londres.

Quanto à cena final, na adaptação de David Lean, Aziz e Fielding abraçam-se de forma calorosa, símbolo de amizade sem preconceitos: “friends on an equal footing”, abrindo caminho para uma futura aproximação entre raças. Este gesto mútuo de amizade, surgido no final do filme, sugere-nos que o entendimento entre raças e nações diferentes deve partir da comunicação entre indivíduos. Lean foi criticado por ter concebido um final dito “hollywoodesco” desvalorizando o final escrito por Forster no romance, onde Aziz e Fielding em conversa sobre a hipótese de serem amigos enquanto montam a cavalo, acabam por se separar aquando do afastamento dos seus cavalos em direcções opostas.²⁶ Mas, para Lean, era necessário a elaboração de um final que correspondesse às expectativas do público, como confirma Gene Phillips ao dizer: “(...) Lean firmly believed that he could not portray the novel’s downbeat ending convincingly on film” (2006: 432).

Uma outra cena que aparece no filme e não no livro nem na peça de teatro é a cena de Adela a passear de bicicleta pelo campo quando se depara com as ruínas de um templo (Khajuraho) cheio de estátuas eróticas que representavam antigos rituais de fertilidade. Nesta nova sequência, que foi totalmente rejeitada por Santha Rama Rau, Lean desejava representar o despertar do desejo sexual em Adela, de maneira a preparar o espectador para a sequência que terá lugar nas grutas de Marabar.²⁷ A fuga precipitada de Adela, na sua analogia com a reacção que virá a ter nas grutas, apresenta-se como uma antecipação e sugestiva explicação para a enigmática atitude cujas consequências virão a ser desastrosas – nomeadamente as acusações tecidas contra Aziz e o consequente julgamento.

Quanto às omissões de Lean, segundo a especialista em estudos de Cinema, June Perry Levine, podem ser agrupadas em quatro áreas correspondentes ao material relacionado com o Islão, obviamente ligado à personagem de Aziz; ao material sobre as limitações da Cristandade que se centra sobretudo em Mrs. Moore; ao material sobre o Hinduísmo,

²⁶ No último capítulo de PI constam as seguintes informações: “(...) aware that they would meet no more, Aziz and Fielding went for the last ride in the Mau jungles” (PI, Part III: 285). “‘Why can’t we be friends now?’ said the other [Fielding], holding him affectionately. ‘It’s what I want. It’s what you want.’ But the horses didn’t want it – they swerved apart.” (PI, Part III: 289).

²⁷ Em Setembro de 1982, quando Lean enviou uma cópia do argumento a Rama Rau, esta manifestou algumas reservas, considerando tratar-se de uma versão pouco fiel ao romance de E. M. Forster (Phillips, 2006: 411).

personificado por Godbole; e ao material político e metafísico sobre a Índia (1998: 193). Contudo, Levine ressalta a fidelidade de Lean ao texto adaptado dizendo: “Indeed, a number of important scenes are so close to the novel that one can understand the feeling some viewers have gotten that Lean’s film is a faithful reproduction.” (1998: 192).

Quanto ao filme no geral, David Lean empenhou-se em mostrar e tirar vantagem da vasta paisagem indiana. Já que no próprio título constava a palavra Índia, era de esperar por parte do espectador que as cenas fossem filmadas no próprio país e Lean soube, realmente, tirar partido das exóticas paisagens deste continente, expostas ao longo do seu filme.

Tal como foi dito na Introdução, o nosso principal objectivo nesta dissertação consiste em analisar mais aprofundadamente a versão fílmica de Lean, integrando-a no seu contexto genológico. Este estudo será levado a cabo no Capítulo 4, uma vez que o próximo capítulo terá como propósito a referência ao realizador inglês escolhido como objecto de estudo para esta dissertação, nomeadamente no que diz respeito ao seu percurso e carreira artística na indústria do cinema, contemplando os trabalhos que fazem parte da sua filmografia.

3. O PERCURSO DE DAVID LEAN NO CENÁRIO ARTÍSTICO INGLÊS

3.1. David Lean: Editor, Argumentista e Realizador

A cidade de Croydon, situada no sul de Londres, é a terra natal de muitas celebridades da indústria do entretenimento, incluindo o mais famoso, David Lean. Nasceu a 25 de Março de 1908 durante o reinado de Eduardo VII (1901-1910). Filho de Helena Annie Lean e de Francis William le Blount Lean, um contabilista em Londres desde 1900, foi educado no seio de uma família da religião *Quaker*, razão pela qual David Lean e o seu irmão mais novo, Edward Lean, foram desde cedo proibidos de ir ao cinema, para não serem corrompidos pela influência dos filmes (Maxford, 2000: 7). Segundo Lean, esta forma de pensar devia-se ao facto de muitos *Quakers* da altura considerarem o palco como uma coisa malévola, sendo que o cinema seria muito pior:

Absolute dens of vice. I think it had to do with what they portrayed, these wildly emotional people, (...). These were outlandish human beings, and I think Quakers, being very keenly aware of the passions and trying to keep them under control, wanted to put a cap on these actresses and the wickedness that went on backstage. (Silverman, 1989: 21)

No período pós Primeira Guerra Mundial, o pai de David Lean conhece uma mulher com quem decide passar o resto da sua vida. Consequentemente, os pais de Lean separam-se, deixando fortes marcas em Helena e nos seus dois filhos, dada a mancha na reputação que esta separação acarretava naquela época. Foi nesta fase menos boa da sua vida que Lean viu o seu primeiro filme, aos 13 anos, intitulado *The Hound of the Baskervilles* (1921), uma adaptação da obra literária homónima da autoria do escritor Arthur Conan Doyle (1859-1930) e realizada por Maurice Elvey (1887-1967) que, mais tarde, viria a ser o seu mentor (Maxford, 2000: 7). Por esta altura, Lean tinha já desenvolvido um gosto especial pela fotografia após ter recebido como prenda uma máquina fotográfica *Kodak Box Brownie*²⁸ no seu 11º aniversário, de um tio materno – Clement (Maxford, 2000: 7-8; Silverman, 1989: 20). O interesse pela fotografia ir-se-ia tornar, mais tarde, uma paixão e terá sido a partir daqui que nasceu o interesse pelo cinema. Em casa, Lean dedicava-se à leitura voraz de estruturas

²⁸ Esta máquina fotográfica, lançada pela *Kodak* em Setembro de 1900, era de uso simples e de baixo custo, contribuindo para a popularização da fotografia. A câmara custava um dólar americano e tirava oito fotos por cada rolo de filme.

narrativas complexas: “I was brought up on Jules Verne and R. M. Ballantyne” (Silverman, 1989: 20).

Em 1922, David Lean continuou os seus estudos na escola Leighton Park Public, em Reading. Segundo o artigo “Director Lean's debt to Reading” publicado no sítio da BBC Berkshire, o facto de Lean ter estudado em Reading, numa escola fundamentada na religião *Quaker*, fez com que lhe fosse possível enveredar pela carreira de realizador de cinema. Isto deve-se ao facto de esta escola exercer um regime liberal, onde alguns professores deixavam passar as visitas ilícitas do jovem Lean ao cinema, e foram precisamente essas visitas que mudaram a sua vida.

Concluídos os seus 18 anos e os estudos secundários, permanecia a grande questão sobre o que iria David Lean fazer a nível profissional. Surpreendentemente, a primeira opção a ser considerada foi a de agricultor, mas Lean acabou por ir trabalhar como subalterno numa empresa de contabilidade (Viney, Price and Goodyear in the City) onde o seu pai também trabalhava. Apesar do seu descontentamento em relação ao novo trabalho²⁹, que Lean achava ser de difícil compreensão e monótono³⁰, nos seus tempos livres, utilizava o seu fascínio pela fotografia como forma de evasão (Maxford, 2000: 9). Por coincidência, o pai de Lean conhecia os contabilistas que lidavam com os estúdios Gaumont, em Lime Grove, mas, ao saber que o seu filho ambicionava ingressar na indústria cinematográfica, ficou completamente chocado.³¹ O grande entusiasmo demonstrado por Lean fez com que conseguisse um período experimental não remunerado, no estúdio, como estafeta.

Em 1927, os estúdios Gaumont estavam em expansão e surge a oportunidade para David Lean se estrear no seu primeiro filme como ajudante de operador de câmara em *The Quinneys*, realizado por Maurice Elvey. Foi, portanto, nos estúdios Gaumont que Lean adquiriu as bases necessárias para enveredar, mais tarde, pela carreira cinematográfica. Em 1928, era já uma cara familiar em Gaumont e, tendo ganho a confiança de Maurice Elvey, provou ser um valioso assistente para outros realizadores como William Kellino, George Jacoby e Edwin Greenwood. Entretanto, a tecnologia desenvolvia-se a bom ritmo e na América surgiam os primeiros filmes sonoros: *Don Juan* e *The Jazz Singer* feitos pela Warner Brothers em 1926 e 1927, respectivamente. Na Grã-Bretanha, temos Alfred Hitchcock a fazer um *remake* do seu filme *Blackmail* (1929), originalmente feito sem som, tirando partido do novo meio tecnológico (Maxford, 2000: 12). Com a chegada do som à Grã-Bretanha, é

²⁹ “(...) that damned office that I hated so much (...)” (Silverman, 1989: 23)

³⁰ “Lean, with his poor grasp of maths, found the work tortuous and dull.” (Maxford, 2000: 9)

³¹ É com grande pesar que Lean afirma: “(...) it’s one of my great regrets (...) that my father never really realized that I’ve made a success of it.” (Silverman, 1989: 24)

oferecido a David Lean, neste momento com 21 anos, a função de editor das notícias da Gaumont Sound News, um grande feito tendo em conta o pouco tempo que ali estava.

Aos 22 anos, a perícia e o talento de Lean elevam-no para a posição de editor de longas-metragens, como afirma o biógrafo Steven Organ: “Lean quickly rose in the industry, impressing everyone with his ability to cut a film on an editing deck without the need for an audio track. Sound was secondary; it was the images on the screen that mattered” (2009: ix). Assim se inicia a carreira de David Lean como um dos mais solicitados e bem pagos editores da Grã-Bretanha, responsável pela montagem de alguns dos filmes mais importantes daquele país em meados do século XX, tais como *Pygmalion*³² (1938), *49th Parallel* (1941) e *Major Barbara* (1941).

3.2. Fases da Filmografia de David Lean

Foi com o filme *In Which We Serve* (1942), escrito por Noël Coward (1899-1973), que David Lean pôde provar que possuía as capacidades e talento necessários para se elevar a realizador de cinema. No entanto, admite ter sentido algum receio enquanto co-realizador do seu primeiro filme: “I really didn’t know anything about directing actors, and I found it very difficult” (Silverman, 1989: 46). Noël Coward, realizador, dramaturgo, actor e compositor britânico, foi, para David Lean, uma espécie de pilar nesta etapa da sua vida e Lean sentiu-se privilegiado por ter a sua ajuda, dado que Coward era um perito na área cinematográfica. Tornou-se uma espécie de professor para Lean, que era nesta altura um mero aprendiz: “(...) he was sort of an outstanding person in my career, of course, because he had unfailingly good taste. (...) He had a wonderful natural instinct for the movement of actors, a wonderful sense of (...) rhythm” (Silverman, 1989: 46-47).

O filme *This Happy Breed* (1944) marcou a estreia de Lean enquanto realizador a solo e, também, a sua escolha ousada em fazer o filme a cores, dado que nunca tinha trabalhado com a cor até ao momento (Maxford, 2000: 43). A partir daqui, Lean aventurou-se na realização de um conjunto de filmes que lhe deram sucesso a nível crítico e popular, entre eles *Blithe Spirit* (1945) e *Brief Encounter* (1945) de Noël Coward e as adaptações dos romances de Charles Dickens, *Great Expectations* (1946) e *Oliver Twist* (1948).

O último filme que fez em associação com Noël Coward foi *Brief Encounter*, filme baseado numa peça de teatro de Coward – *Still Life* (1936) – e que se tornou num dos marcos

³² É considerado um dos melhores filmes britânicos dos anos 30: “(...) become the country’s biggest money maker in 1939, earning kudos for all involved.” (Maxford, 2000: 23)

históricos do cinema britânico pela simplicidade do seu enredo, mas cativante pela maneira como é representado (Maxford, 2000: 49). O filme arrecadou três nomeações para os Óscares (melhor argumento, melhor actriz e melhor realizador) e, só o simples facto de Lean estar nomeado para melhor realizador, foi prémio suficiente, pois tornou-o o segundo realizador britânico a ser nomeado para os Óscares, o que o ajudou a consolidar a sua reputação a nível internacional enquanto realizador de cinema.³³

Em relação a *Great Expectations*, havia já várias versões da obra: uma peça de teatro e algumas versões televisivas, entre as quais dois filmes mudos e uma produção de *Hollywood* realizada por Stuart Walker. Com este filme, surge Alec Guinness (1914-2000), um actor ainda desconhecido no mundo do cinema, escolhido pelo impacto que obteve em Lean durante a sua representação, em palco, da personagem Herbert Pocket, peça essa que viria a inspirar Lean na configuração da sua versão fílmica.³⁴ Foi com esta personagem que Guinness marcou a sua estreia no grande ecrã, nascendo daqui uma associação duradoura entre o actor e David Lean, que culminou numa colaboração de trinta e oito anos marcada, por vezes, por algumas desavenças entre os dois: “I [Alec Guinness] have worked with him [David Lean] in six films, (...). On three we got along swimmingly and on three we had our differences” (Silverman, 1989: 69). Quanto à fortuna crítica, o filme obteve apreciações positivas por parte dos críticos de cinema e por parte dos espectadores, havendo apenas uma minoria de dissidentes, e revelou-se um êxito de bilheteira (Maxford, 2000: 62). Lean viu-se novamente nomeado para os Óscares na categoria de Melhor Realizador, mas, apesar de ter perdido, *Great Expectations* entrou para a lista do *Top Ten* do ano (1946) pela D. W. Griffith Awards.

Relativamente a *Oliver Twist*, o filme revelou ser outro sucesso de bilheteira para David Lean e para a Cineguild, formada em 1944. Este filme não seria a única adaptação a ser feita, havendo um filme mudo produzido em 1922, um filme de baixo orçamento realizado por *Hollywood* em 1933, inúmeras adaptações televisivas e uma versão da *Disney* em desenhos animados. Aquando do lançamento do filme a 22 de Junho de 1948, em Londres, Lean foi acusado de anti-semitismo devido à personagem de Fagin, um vilão judeu interpretado como uma suposta crítica aos judeus. Quanto aos americanos, para ser possível ser visionado neste país, foram extraídos doze minutos do filme referentes às cenas

³³ Até ao momento, o único realizador inglês conhecido a nível internacional e nomeado para os Óscares foi Alfred Hitchcock, porém Maxford esclarece: “Alfred Hitchcock had already been nominated for *Rebecca* [1940], *Lifeboat* [1944] and *Spellbound* [1945], but these films were made in Hollywood, not Britain.” (2000: 54)

³⁴ Alec Guinness tornou-se um dos actores mais frequentemente usados por Lean nos seus filmes (entrou em seis filmes de Lean sendo este o primeiro), atingindo o auge da sua carreira em *The Bridge on the River Kwai*. Contudo, nesta altura, Guinness era ainda uma incógnita para o público. Inicialmente a sua paixão era o teatro, os filmes não lhe interessavam minimamente quer fosse ou não convidado para actor. Foi David Lean quem o incentivou a ingressar no cinema (Silverman, 1989: 70).

dramáticas da avareza de Fagin, tais como, a personagem a contar jóias e a mesma a ensinar técnicas de furto aos jovens rapazes.³⁵

Após a realização de *Oliver Twist*, Lean viria a entrar na fase menos memorável de toda a sua carreira com as suas produções fílmicas seguintes: *The Passionate Friends* (1949) e *Madeleine* (1950). Em *The Passionate Friends* (*One Woman's Story*, nos EUA), David Lean filma, pela primeira vez, fora da sua terra natal viajando para França onde são filmadas todas as cenas de exterior. No entanto, o filme não obteve o êxito desejado e que o público esperava de Lean: “(...) while the end results are technically solid and well enough performed, they somehow lack that spark, perhaps because, despite all the tricks, the story is plain to begin with” (Maxford, 2000: 72). Em *Madeleine* – filme baseado na história verídica de Madeleine Smith acusada, em 1957, de assassinar o seu amante francês Pierre Emile L’Angelier por envenenamento – apesar de o enredo não ser claro e de o filme ser considerado atípico relativamente às produções anteriores de David Lean, existe uma sequência do filme que serve de presságio a uma cena que iria, mais tarde, surgir num outro filme: a cena em que a protagonista, Madeleine, caminha até ao tribunal ao mesmo tempo que é vaiada por espectadores injuriosos. Esta sequência intimidadora é repetida quando Adela Quested vai prestar declarações contra Aziz em *A Passage to India* (1984). *Madeleine* foi depreciado pelos críticos e espectadores de forma semelhante. Quanto a Lean, em jeito de arrependimento pelo insucesso que o filme obteve, afirmou: “Looking back, I don’t think I should have done *Madeleine*” (Silverman, 1989: 87).

A próxima produção de David Lean, *The Sound Barrier* (*Breaking Through the Sound Barrier*, nos EUA; 1952), repôs a sua carreira pelo sucesso obtido, e foi o último filme a ser feito sob o patrocínio da Cineguild que entretanto se dissolveu. A ideia para o filme *The Sound Barrier* surgiu através de um artigo mencionado no jornal inglês *The Evening News* sobre uma vítima, JSR Muller-Rowland, de um acidente de avião que deixou Lean intrigado pelo mistério envolto na causa do acidente (Silverman, 1989: 90). Foi a primeira e a única vez que David Lean fez uma adaptação não de uma obra literária, mas de um artigo de jornal. O filme recebeu excelentes notícias em ambos os lados do Atlântico, entre as quais se destacam as críticas positivas que recebeu do jornal britânico *The Daily Express* e da revista americana

³⁵ Esta versão truncada do filme estreou-se em Julho de 1951 e, somente passados dezanove anos, é que a versão completa de *Oliver Twist* foi divulgada na América, na mesma ocasião da estreia mundial de *Ryan's Daughter*, em 1970. Em 1988, quando a cassete de vídeo americana de *Oliver Twist* foi colocada para venda ao público, apareceu na íntegra como versão não censurada. *Oliver Twist* não arrecadou nenhum prémio nas nomeações para os Óscares, já a versão musical ganhou em cinco categorias, incluindo Melhor Fotografia e Melhor Realizador. Apesar da grande qualidade do seu trabalho, o Óscar parecia estar a evitar David Lean, contudo a sua reputação continuava a aumentar em casa e no estrangeiro (Maxford, 2000: 69).

especializada em cinema *Variety*: “The most exciting film to be produced about the air anywhere”; “Technically, artistically and emotionally, this is a topflight British offering (...). David Lean’s direction is bold and imaginative”, respectivamente (Maxford, 2000: 80). Carregado de sucesso e de troféus, Lean entra para o *Top Three* dos realizadores britânicos, ao lado de Alfred Hitchcock e de Carol Reed (1906-1976).

O produtor e realizador Alexander Korda (1893-1953) tinha já escolhido dois cineastas para adaptarem a peça cômica do dramaturgo inglês Harold Brighouse, *Hobson’s Choice* (1915).³⁶ O primeiro foi um filme mudo realizado em 1920 por Percy Nash e um segundo filme desta vez sonoro realizado por Thomas Bentley em 1931. No entanto, Korda não se mostrou satisfeito com estas duas adaptações, e sugeriu a David Lean que realizasse uma terceira adaptação da peça, abordando-a sob o seu ponto de vista e sem ser influenciado pelas adaptações anteriores. O filme (1954) foi um sucesso, particularmente na Grã-Bretanha, onde a peça tinha sido durante um longo período a predilecta do público inglês, e foi a primeira vez que David Lean trabalhou com uma estrela internacional, Charles Laughton (1899-1962), por quem nutria um profundo respeito (Silverman, 1989: 98). Em relação às críticas, foram particularmente boas, nomeadamente no jornal *The New York Times*: “Delightful and rewarding”, e no *Sunday Times*: “For once the characters in a film about the past appear to belong to their period” (Silverman, 1989: 99). No entanto, o filme não conseguiu arrecadar nenhum Óscar recebendo apenas um BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) como Melhor Filme Britânico.

Em 1954, David Lean embarca numas férias prolongadas, passando pelo Egipto e pela Índia, supostamente para explorar novos cenários para um filme que tinha em mente sobre a construção do mausoléu Taj Mahal (Maxford, 2000: 87). O filme nunca chegou a ser realizado, contudo, foi nesta altura que Lean se apaixonou pela Índia, país esse que, mais tarde, viria a surgir como plano de fundo do seu último épico – *A Passage to India*.

Em 1955, a actriz americana Katherine Hepburn (1907-2003) e David Lean trabalham em conjunto no filme *Summer Madness* (*Summertime*, nos EUA), baseado na peça do dramaturgo e argumentista americano Arthur Laurents (1917-2011) intitulada *The Time of the Cuckoo* (1952). Para escrever o argumento, Lean desloca-se para Veneza com o objectivo de explorar o local. Este filme merece uma posição de destaque por ter sido o primeiro filme de David Lean a ser realizado na íntegra no estrangeiro, com Katherine Hepburn no papel

³⁶ “The expression ‘Hobson’s Choice’, which means (...) no choice, is derived from a Cambridge businessman Thomas Hobson [1544-1631], who, in renting horsedrawn cabs, offered his clients the horse standing next to the stable door or no horse at all.” (Silverman, 1989: 95)

principal. *Summer Madness* marcou uma nova fase na vida de David Lean, pois foi o último filme a ser feito dentro de um estúdio cinematográfico. A partir daqui, o realizador inglês aventura-se em terras longínquas para criar os seus dramas épicos.

Podemos dividir a filmografia de David Lean em duas fases: a fase anterior aos épicos, que foi já referida anteriormente, e a fase dos épicos, à qual iremos agora fazer uma breve referência. Quando Lean entra na segunda fase tem já uma experiência extraordinária e uma escala orçamental bastante diferente (*Hollywood Studios*).

O primeiro épico de David Lean foi *The Bridge on the River Kwai* (1957), proposta sugerida pelo seu agente de Londres, Phil Kellogg, quando soube que o produtor Sam Spiegel (1901-1985) detinha os direitos do romance de Pierre Boulle (1912-1994) e necessitava de um realizador. *The Bridge on the River Kwai* é um filme de guerra protagonizado por Alec Guinness, William Holden e Jack Hawkins. Talvez o mais popular dos títulos realizados pelo consagrado David Lean, é um dos mais ilustres filmes de guerra. Rodado integralmente no Sri Lanka, o argumento desenrola-se na Birmânia de 1943, num campo de prisioneiros britânicos dominado pelo coronel japonês Saito (Sessue Hayakama). O principal oficial dos britânicos aprisionados é o tradicional coronel Nicholson (Alec Guinness), um homem que se rege pelos princípios da Convenção de Genebra. Juntamente com os seus homens é colocado a construir uma ponte sobre o rio Kwai, de forma a permitir o reforço das tropas japonesas. Contudo, Shears (William Holden), um oficial americano que se evadira do campo, é incumbido de destruir a ponte, enfrentando a recusa de Nicholson, que pretende levar a construção da ponte em frente. Consciente da importância da eliminação dessa ponte para a estratégia de vitória aliada, é o próprio coronel britânico a dinamitar a sua obra. A espectacularidade das cenas de acção, aliada ao ambiente de forte tensão psicológica, especialmente entre as personagens interpretadas por Guinness e Holden, fez com que este filme se tornasse um clássico dos filmes militares. Teve também um bom desempenho nas bilheteiras, arrecadando, em três anos de exibição, a quantia de 30 milhões de dólares, feito considerável para a época. A Academia também premiou a valia do filme, galardoando-o com sete Óscares, nomeadamente nas categorias de Melhor Filme, Realizador, Actor (Guinness), Argumento, Banda Sonora e Montagem. Com todo este sucesso, Lean estava no apogeu da sua carreira: “(...) while *The Bridge on the River Kwai* had made Lean a prince in his profession, *Lawrence of Arabia* would make him King” (Maxford, 2000: 103).

O próximo épico feito por David Lean (realizador) e Sam Spiegel (produtor) seria um filme biográfico sobre uma figura histórica do século XX - Thomas Edward Lawrence (1888-1935). Realizado em 1962 e intitulado *Lawrence of Arabia*, este é um filme de aventuras, que

contou com a participação de um distinto conjunto de actores, entre os quais Alec Guinness, Anthony Quinn, Omar Sharif e, no papel principal, o estreante Peter O'Toole. O filme baseia-se na autobiografia do oficial e erudito inglês T. E. Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom* (1926). A acção começa com a morte, por acidente, do protagonista, que de imediato dá lugar a um recuo no tempo. Passa a acompanhar-se a participação de Lawrence no Médio Oriente durante a Primeira Guerra Mundial. Lawrence tem por missão convencer as diversas tribos árabes a lutar contra a ocupação turca da região. No seu envolvimento, revela-se uma personagem de grande ambiguidade, entre a megalomania e o desânimo e entre a sua fidelidade aos interesses britânicos e a sua esperança no surgimento de uma unidade nacional árabe. Trata-se de uma obra marcante pela excelência das interpretações e pela originalidade da sua abordagem estética dos grandes espaços do deserto.³⁷ O filme venceu um total de sete Óscares, nomeadamente nas categorias de Melhor Filme, Realizador, Direcção Artística, Fotografia, Som, Montagem e Banda Sonora Original.

Foi durante uma viagem de cruzeiro que David Lean leu o romance do autor russo Boris Pasternak (1890-1960), *Doctor Zhivago*, e decidiu fazer a sua versão fílmica, incentivado pelo seu agente. Pasternak foi um poeta e chegou a traduzir obras de Shakespeare que depois foram apresentadas no teatro russo. Após a morte do político russo José Estaline, a censura às obras literárias aumentou e, em 1957, o Kremlin – sede do governo da Rússia – proibiu a publicação do romance de Pasternak por ser contrário à causa bolchevique. Pasternak, por sua vez, resolveu mostrar a sua obra a um jornalista italiano sendo assim submetida a supervisão em Milão, onde foi publicada em 1957. Nesse mesmo ano, Pasternak foi expulso da união de escritores soviéticos. O livro tornou-se um êxito e foi traduzido em várias línguas. Mais tarde, o livro seria comprado por um realizador italiano, Carlo Ponti (1912-2007), que queria atribuir o papel principal de Lara à sua esposa, Sophia Loren. Tendo adquirido os direitos do livro, Ponti falou com a MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) – empresa norte-americana de produção e distribuição de filmes e programas televisivos – para financiar o filme, cujo presidente, Robert O'Brien, se mostrou disposto a fazê-lo desde que David Lean fosse o realizador, daí o agente de Lean ter-lhe enviado o livro durante a sua viagem pelo oceano (Maxford, 2000: 123). *Doctor Zhivago* foi adaptado ao cinema em 1965 com Omar Sharif e Julie Christie nos papéis principais. A acção decorre durante o período da Revolução Russa e centra-se no médico e poeta Yuri Jivago, que vive dividido entre o amor de duas

³⁷ Foram necessários vinte meses para filmar *Lawrence of Arabia* durante os quais o elenco e a equipa de filmagens tiveram que suportar o calor tórrido do deserto durante o dia e o frio gélido durante a noite, adicionados às tempestades de areia, pragas de insectos e ao isolamento da civilização durante semanas a fio.

mulheres. A narração apresenta vários contextos históricos: o período da Rússia sob o domínio do Czar; a destruição provocada pela Primeira Guerra Mundial; a desordem criada durante a Revolução Bolchevique; a Guerra Civil Russa; as crises dos anos 20 e 30. O filme foi proibido na Rússia até 1994. No entanto, a sua popularidade reflectiu-se nos Óscares (1966) onde recebeu dez nomeações vencendo em cinco categorias, nomeadamente de Melhor Argumento Adaptado, Cinematografia, Direcção Artística, Guarda-roupa e Banda Sonora.

A ideia para o quarto épico de Lean, *Ryan's Daughter*, surgiu quando este estava de férias em Nápoles e em Capri após ter recebido de Robert Bolt um guião baseado no romance de Gustave Flaubert (1821-1880), *Madame Bovary* (1857). Esta foi a obra que o inspirou a fazer uma adaptação livre em 1970. O filme retrata a Irlanda no início do século XX, mais precisamente, no tempo da Primeira Guerra Mundial, e no tempo dos *Troubles* (1916), girando em torno de um romance proibido entre o oficial inglês, Randolph Doryan (Christopher Jones), recém-chegado à região da costa oeste irlandesa numa cidade à beira-mar (Dingle), e a jovem Rosy Ryan (Sarah Miles), casada com um pacato professor local, o viúvo Charles Shaughnessy (Robert Mitchum). Este romance proibido acaba por ser descoberto e faz com que Rosy Ryan seja condenada pelo pai e por todos, não só pela traição ao marido, mas também pelo facto de o seu amante ser inglês. No romance, a protagonista tem um desenlace trágico, pois acaba por se suicidar. No filme, a protagonista tem um final feliz, pois apesar de ter descurado um amor muito mais profundo - a devoção que lhe é dedicada pelo seu marido Charles - este permanece ao seu lado mesmo quando o adultério a leva a ser acusada de traição. Alguns dos filmes de David Lean contêm vestígios de sentimento anti-britânico (*Bridge on the River Kwai*, *Lawrence of Arabia*, *A Passage to India*), porém este filme é o mais veemente. Na época, independentemente da guerra mundial, grupos revolucionários irlandeses lutavam com o objectivo de conseguirem a independência da Irlanda do Império Britânico, contando com o apoio da quase totalidade dos habitantes locais. Tratava-se, de um lado, da população protestante (maioria), a favor de preservar os laços com a Grã-Bretanha, e do outro lado a população católica (minoria), a favor da independência ou da integração da província na República da Irlanda, ao sul, país predominantemente católico. A memorável interpretação de John Mills (no papel de deficiente da aldeia) e a fotografia de Freddie Young valeram ao filme dois Óscares da Academia nas categorias de Melhor Actor Secundário e Melhor Cinematografia, respectivamente.

O filme estreou-se no Teatro Ziegfeld em Nova Iorque (1970) e as críticas foram na grande maioria negativas, as quais surpreenderam David Lean como podemos verificar nas suas palavras: “There wasn’t a single good notice. The English notices were worse. I was

afraid to show my face in restaurants” (Silverman, 1989: 177). Lean ficou abalado não só por causa das críticas que foram tecidas, mas sobretudo pelo espírito vingativo de alguns críticos. Uma das críticas que mais impacto teve sobre o realizador foi a seguinte: “When a director dies, he becomes a photographer” (Silverman, 1989: 178). Para agravar, ainda mais, o estado de Lean, este viu-se no centro de um confronto de palavras entre os críticos Kael e Schickel como nos relata o biógrafo Howard Maxford:

Lean was invited to attend a meeting of the National Society Film Critics in New York, attended by Kael and Richard Schickel, at which he found himself the subject of a brutal verbal attack. Lean was mortified, so much that he lost all faith in himself as a director, mostly thanks to Pauline Kael’s abusive attitude. (Maxford, 2000: 141)

E assim começou o seu período de auto-exílio. Completamente arrasado e desacreditado nas suas qualidades enquanto realizador, David Lean ficou catorze anos sem produzir um único filme. Nestes catorze anos de ausência do meio cinematográfico, Lean dedicou-se às viagens pela América, Europa, Índia, Nova Zelândia, Médio Oriente, Taiti e África. Em 1979 levou a cabo um documentário televisivo intitulado *Lost and Found*, um relato histórico sobre a descoberta de uma das âncoras do Capitão James Cook (1723-1779), perdida em 1773, e encontrada miraculosamente por Eddie Fowlie. Este documentário de quarenta minutos foi visto apenas na Austrália e na Nova Zelândia (Maxford, 2000: 143).

Por sugestão do produtor John Brabourne, David Lean deu especial atenção às obras de E. M. Forster, interessando-se por um livro em particular, *A Passage to India*. Lean, que havia já desenvolvido uma predilecção pela Índia, retornou ao país para fazer aquele que iria ser o último filme da sua longa carreira cinematográfica. *A Passage to India* marcou um ponto de viragem, pois Lean estava de volta à indústria cinematográfica. Foi capa de revista da *Time Magazine* a 31 de Dezembro de 1984 onde saiu uma notícia em oito páginas sobre o seu regresso triunfante com o seguinte título introdutório: “David Lean’s first film in fourteen years is a daring triumph for the old master”. A jornalista Sue Summers escreveu no jornal *Sunday Times* a 7 de Fevereiro de 1985 uma nota importante que merece ser citada: “*A Passage to India* was the first offer he had from a British company in thirty-five years and is the first of his films to be British financed” (Silverman, 1989: 190). Lean estava novamente no apogeu da sua carreira, facto reflectido nas onze nomeações aos Óscares arrecadadas por *A Passage to India* (melhor filme, melhor realizador, melhor argumento, melhor fotografia, melhor banda sonora, melhor direcção artística e decoração de cenário, melhor guarda-roupa, melhor som, melhor actriz e melhor actriz secundária). O filme ganhou em duas categorias:

Melhor Actriz Secundária (Peggy Ashcroft) e Melhor Banda Sonora. David Lean recebeu, ainda, o título de *Sir*, pela Rainha Isabel II, no Palácio de Buckingham, em 1985, após os membros da Coroa Britânica terem estado presentes na estreia do filme em Londres (Fevereiro de 1985). Neste contexto, pensamos que será pertinente citar uma das frases mais marcantes do cineasta: “To me, making a movie is like being reborn” (Organ, 2009: 114).

3.3. Cinema de Autor: Processos de Escolha e Efeitos da Adaptação

Com o tempo, David Lean foi estabelecendo a sua marca de *auteur*, responsável por cada aspecto referente à apresentação dos seus filmes.³⁸ Gostava de ter tudo sob controlo, não deixando nada ao acaso, ao dirigir e controlar tudo o que à sua volta se passava: “David would spend hours to search for a manner to do a scene the way he already visualized it” (Silverman, 1989: 49).

Desde cedo nota-se a sensibilidade estética do realizador para o qual as imagens são mais importantes do que o diálogo, por criarem mais impacto visual e por ficarem mais facilmente retidas na memória das pessoas: “I’m a picture chap, I like pictures, and when I go to the movies I go to see pictures. I think dialogue is nearly always secondary in a movie. (...) You will not forget pictures” (Organ, 2009: 85). Envolvia-se, assim, intimamente em cada aspecto referente à produção fílmica e não começava a filmar sem antes estar plenamente satisfeito com o guião: “(...) he would routinely frustrate people with his method of obsessively working on something until he felt it was perfect” (Organ, 2009: ix). Lean era, claramente, um perfeccionista e muitos dos que com ele trabalharam confirmam esta característica sua mais saliente enquanto realizador, nomeadamente Michael Anderson: “a low-profile person, a perfectionist. He had a great technical sense, and a sense for underplaying, which for those days was unusual” (Silverman, 1989: 48); Katherine Hepburn: “David Lean is a name in motion pictures that stands for perfection. Every department – the sound, the photography, the casting – is delegated to persons at the very top of their profession. The locations are chosen with the utmost care” (Silverman, 1989: 13); Alec Guinness: “David Lean is a perfectionist. I am not.” (Silverman, 1989: 189); etc.

Tal como os seus contemporâneos (Michael Powell, Orson Welles, John Ford), David Lean sabia que contar uma história no ecrã de cinema exigia vários componentes: um guião

³⁸ Os jovens críticos da revista francesa *Cahiers du Cinema* fundada em 1951 usaram a palavra *auteur* (autor) para distinguir os cineastas cuja obra tem a força de uma afirmação pessoal em termos de estilo e tema, mesmo no caso de realizadores subordinados aos grandes estúdios.

de qualidade, uma montagem precisa e uma composição dramática com o som estruturado. Nada disto era deixado ao acaso ou negligenciado, pois eram os aspectos mais importantes a ter em conta aquando a realização de um filme: “To view one of Lean’s films is to see the complete spectrum of tools available to a filmmaker – and used to their fullest potential” (Organ, 2009: vii-viii).

Muitos cinéfilos, hoje, reconhecem de imediato o estilo único dos grandes realizadores do passado, nomeadamente David Lean, por ser um realizador com características próprias deixando a sua marca em todos os seus filmes. Deste modo, a filmografia de Lean é passível de ser classificada como cinema de autor: os seus filmes contêm verdadeiras marcas do cineasta, pelo seu estilo e modo de filmar conduzindo os actores em abordagens inovadoras, desde o guião até às filmagens e à montagem do filme, tentando transpor em imagens os seus desejos, sentimentos e pontos de vista ao usar a câmara como meio de expressão pessoal e denunciando, numa simples cena ou tema do filme, quem é o seu realizador.

David Lean apresenta-nos, na maior parte das vezes, como traço distintivo a sua preferência em trabalhar com a mesma equipa e elenco (evidente, sobretudo, na fase dos épicos). Foi o caso de Alec Guinness, que participou em seis filmes, e de Omar Sharif em dois filmes, além de três das seis mulheres de Lean, que protagonizaram um ou mais dos seus filmes. Maurice Jarre era o seu compositor predilecto, o qual compunha propositadamente para os seus filmes; a tendência em retratar um determinado tipo de herói: corajoso, perseverante, capaz de ultrapassar os obstáculos com que se depara; o uso da natureza como metáfora, bem como o uso da analepse, são traços característicos da filmografia deste realizador.

Katherine Hepburn, amiga de longa data de Lean, por quem sentia um grande respeito, é quem descreve da melhor forma na sua Introdução ao livro de Stephen Silverman, *David Lean*, o profissionalismo, dedicação, ambição e perseverança de Lean enquanto realizador:

David is sweet – simple and straight – and strong and savage; (...) someone who really knows what he is doing – who has an enthusiasm for working in film beyond one’s imagination – whose capacity for work has no end – whose determination is to produce the best possible result – to whom nothing matters – discomfort, exhaustion – so long as it contributes to a perfect result. (Silverman, 1989: 14)

Este esforço é notório na lista dos cem melhores filmes britânicos do século XX,³⁹ na qual sete são de David Lean, três dos quais constam do *Top Five: Brief Encounter* (1945), *Lawrence of Arabia* (1962) e *Great Expectations* (1946), por ordem de preferência.⁴⁰

Uma questão pertinente para o nosso estudo tem a ver com a importância atribuída à escolha de actores nas adaptações cinematográficas, ou seja, como é que essa escolha é feita, devendo ou não abranger o uso de vedetas, já que segundo José Garcia Escudero “o cinema é as suas vedetas” e “o nome da vedeta é o que faz realmente vender o filme” (1971: 14). É verdade que, ainda hoje, as vedetas continuam a ser, para o grande público, o principal motivo de atracção, aquilo que procuram na tela em primeiro lugar. Contudo, vamos nos cingir apenas ao caso de David Lean e ao processo por ele adoptado: “Lean, who is meticulous when it comes to the mechanics of picture-making, is thus equally exacting with his actors. Each is a separate problem to be solved” (Organ, 2009: 18).

Em relação ao *casting* e à escolha de actores, David Lean afirma que trabalhar com uma vedeta é uma grande vantagem se ela for realmente boa. Nos seus épicos, dada a dimensão financeira deste tipo de filmes, Lean achava que deveriam ser incluídos alguns nomes de vedetas para cativar, ainda mais, o público (Organ, 2009: 28). Em *Doctor Zhivago*, optou por arriscar ao recrutar jovens atrizes e tornando-as em estrelas, como foi o caso de Julie Christie e Geraldine Chaplin. Em *Lawrence of Arabia*, foi Lean quem catapultou Peter O’Toole e Omar Sharif para o estrelato mundial.⁴¹ O próprio David Lean comprova a existência de problemas inerentes ao recrutamento de actores: “A big problem is casting. No actor is really right. This one may be too sweet, that one too hard. And then there’s the problem of availability” (Organ, 2009: 35). Devido à terrível pressão do tempo e de orçamento, Lean preferia trabalhar com o mesmo grupo de pessoas em vários filmes. No que diz respeito a dirigir os actores em cena, o cineasta confiou sempre no conselho dado por Noël Coward: “My dear, you must know precisely what every character eats for breakfast, even though you must never show them eating breakfast” (Silverman, 1989: 52).

Podemos concordar com José Garcia Escudero quando nos diz o seguinte:

A vedeta nasce quando aquilo que o intérprete é coincide com o que o público quer que seja ou, mais exactamente, com o que o público quer sonhar que é. Ou com aquilo que o

³⁹ In *BBC News*. 23rd September, 1999. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/455170.stm>>.

⁴⁰ *Brief Encounter* (1945), *Lawrence of Arabia* (1962), *Great Expectations* (1946), *The Bridge on the River Kwai* (1957), *Doctor Zhivago* (1965), *Oliver Twist* (1948), *In Which We Serve* (1942), por ordem de preferência.

⁴¹ Segundo a informação fornecida por Earl Ingersoll: “Lean enjoyed the professional adventure of choosing relative unknowns for major roles in his films. He prided himself on what might be called director’s intuition, the sense of knowing that the actors he chose were going to be right for the part.” (2012: 43)

espectador deseja ser no seu subconsciente, ainda que não o confesse e, talvez, nem sequer o saiba. (1971: 14)

Daí que o sucesso de um determinado filme não dependa somente e exclusivamente das vedetas que nele estão incluídas, depende sim das expectativas do espectador e principalmente do trabalho do autor do filme – o realizador – porque a arte consiste na forma ainda mais do que no tema e, em cinema, nas imagens e no ritmo mais do que no relato, e quem cria as imagens e o ritmo é o realizador (Escudero, 1971: 143). O sucesso da maioria dos filmes de David Lean deve-se a um longo e demorado processo levado a cabo pelo realizador desde a escolha do tema, a construção do guião, a escolha de actores, cenários e banda sonora, até ao processo de edição e montagem.

Segundo Linda Hutcheon, existe um vasto conjunto de razões pelas quais os cineastas que procedem a adaptações escolhem uma obra ou uma história em particular e a transcodificam para um determinado meio e género (2006: 20). Esta é uma questão pertinente que será agora tratada sobretudo na relação com David Lean. Segundo Brian McFarlane os realizadores recorrem à adaptação por duas razões: pelo comercialismo e pelo respeito para com as obras literárias (1996: 7). Tentaremos ver, então, qual será o caso de David Lean.

Em resposta à pergunta feita por Robert Stewart (1965) “(...) how you begin making a movie? Do you pick a book, do you visualize something photographically, what is the process, how do you begin?”, David Lean diz-nos que a ideia para fazer um filme pode surgir de várias maneiras e que procura sempre algo que o fascine (Organ, 2009: 22). Após a produção de um filme, é enviada, para David Lean, uma grande quantidade de livros para ler e eventualmente produzir uma adaptação. Cerca de 99% dos livros não o cativam (“don’t click with me”), mas, por outro lado, pode haver um que lhe desperte atenção, como foi o caso de *Doctor Zhivago* após ter lido o livro da autoria de Boris Pasternak. Por vezes, Lean tem as suas próprias ideias, como, por exemplo, no filme *The Sound Barrier* que surgiu quando estava a ler um artigo de um jornal sobre um desastre de avião e achou que seria possível desenvolver a história para um enredo cinematográfico. Noutras ocasiões, em que Lean assiste a uma determinada peça de teatro, gosta de tal forma que pondera de imediato fazer uma adaptação como, por exemplo, em *A Passage to India*, filme baseado na peça de Santha Rama Rau. Na fase anterior aos épicos, as sugestões para a criação cinematográfica partiam sobretudo de outros realizadores (Noël Coward, Alexander Korda), enquanto na fase dos épicos as sugestões provinham de argumentistas (Robert Bolt), produtores (Carlo Ponti, John Brabourne) e do seu agente (Phil Kellogg). Para Lean, o essencial são as emoções, ou seja, o

realizador deixa-se guiar pelas emoções que sente ao ler um livro ou ao ver uma peça de teatro, e é assim que se dá início ao processo de escolha de um tema ou de uma adaptação: “‘The main problem is finding a story you can really fall in love with’, Lean has said time and again, publicly and privately” (Silverman, 1989: 180).

Para Lean, a construção do guião técnico (também designado por *découpage* ou planificação) é a fase mais importante e um dos momentos mais decisivos da criação cinematográfica, pois sem uma boa planificação não se consegue fazer um bom filme. É o momento em que as ideias passam para o papel, pela primeira vez, recorrendo a uma estilística funcionalmente bem determinada. A diferença entre um argumento (*screenplay*) e um guião técnico (*shooting script*) de um filme assenta no facto de o primeiro se basear formalmente em cenas, enquanto o segundo se baseia em planos. Ou seja, o argumento diz o que filmar, e é da responsabilidade do argumentista e o guião técnico diz como filmar, e é da responsabilidade do realizador. Este acrescenta ao guião todas as indicações técnicas e estilísticas referentes ao som, à iluminação, à cor, aos tipos de plano e de movimentos de câmara, etc., que entenda necessárias ao prosseguimento do processo criativo. Estas indicações revelar-se-ão decisivas não apenas para o próprio autor, como para os restantes participantes na criação e produção: entre outros, o director de fotografia, o *designer* de som, o editor, o director artístico ou o produtor.

No que diz respeito aos géneros cinematográficos é, em larga medida, através dos géneros que os espectadores, em muitas circunstâncias, constituem a sua cultura cinematográfica, gerem as suas expectativas e fazem as suas escolhas. Segundo o professor Luís Nogueira, os géneros asseguram ao espectador um elevado grau de certeza sobre o que esperar e permitem aos produtores um conhecimento (suficientemente) rigoroso dos padrões de comportamento do público. Por outro lado, os géneros integram-se, podemos dizê-lo, em estratégias de *marketing* avassaladoras que o sistema de produção industrial frequentemente implementa no sentido de efectuar uma promoção planetária dos seus produtos/filmes e, desse modo, de conseguir chegar ao mais vasto e diversificado público possível (Nogueira, 2010: 46). No caso de David Lean, foi ao género épico que ele dedicou a última fase da sua carreira cinematográfica, nomeadamente com o seu último filme, *A Passage to India* (1984), que será abordado, no próximo capítulo, a partir do seu contexto genológico.

4. O GÉNERO ÉPICO NO MEIO CINEMATOGRAFICO

4.1. Breve Caracterização do Género Épico

No cinema, o burlesco foi um dos primeiros géneros estabelecidos, ainda antes da Primeira Guerra Mundial, e aquele onde a pantomina cinematográfica resultava plenamente (Aumont e Michel, 2008: 56).⁴² Relativamente aos restantes géneros que predominam actualmente no cinema, há uma vasta categoria que vai desde o drama, a comédia, a acção/aventura, o *thriller*, o documentário, o romance, a animação, o terror, a ficção científica, a curta-metragem, o musical, o *western*, o suspense, o épico, o fantástico, o erótico/pornográfico, o biográfico, o histórico, os desenhos animados, os filmes de guerra, entre outros. Estas categorias podem ainda ser divididas em subcategorias como a comédia de costumes, a comédia romântica ou o drama romântico, o drama histórico, o drama social, o drama psicológico. Os géneros indicam uma afinidade no assunto, no tema ou no conteúdo bem como nas técnicas de produção (desenhos animados) e nas diferenças de formato (curta-metragem). Há filmes que incluem mais do que um género, por exemplo, o filme *Napoleon* (1927) de Abel Gance é um filme histórico e biográfico; *Dance of the Vampires* (1967) de Roman Polanski é uma comédia e um filme de fantasia. Daí que a autora Raphaëlle Moine refira que os géneros fílmicos são sempre mais fáceis de reconhecer do que de definir por serem frequentemente impuros devido à mistura de géneros que invalida qualquer tentativa de obter uma classificação rigorosa (2008: xv).

A respeito do género épico sabemos que é usado em vários tipos de expressão artística, nomeadamente na literatura, no teatro e no cinema, e que remonta à antiguidade greco-latina, sendo os seus expoentes máximos Homero (*Ilíada* e *Odisseia*) e Virgílio (*Eneida*). Na tentativa de definir o termo “épico”, foi consultado o dicionário de inglês da Oxford que, afirmando que este vocábulo surgiu no meio literário em 1589, o define da seguinte forma: “Pertaining to that species of political composition, represented typically by the *Iliad* and *Odyssey*, which celebrates in the form of a continuous narrative the achievements of one or more heroic personages of history or tradition” (1989: 237). Por sua

⁴² O burlesco é um género teatral baseado no encadeamento de piadas geralmente de mau gosto, e torna-se a partir de 1910 um dos principais géneros cinematográficos, com os maiores actores dessa geração, nomeadamente, Max Linder, Mack Sennett, Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin (Journot, 2005: 17).

vez, o *Longman Companion to English Literature* fornece-nos outra aceção relativamente ao mesmo termo:

- (1) A narrative of heroic actions, often with a principal hero, usually mythical in its content, offering inspiration and ennoblement within a particular cultural or national tradition.
- (2) The word denotes qualities of heroism and grandeur, appropriate to epic but present in other literary or non-literary forms. (1980: 505)

Estas definições mostram que o termo épico é quase exclusivamente identificado com obras literárias e que a sua aplicação é extremamente ampla, podendo perfeitamente incorporar conceitos e expressões, tais como “grandioso”, “em grande escala”, “de grande envergadura”, “estimulante”, “espectacular” ou usando os termos do crítico de cinema Derek Elley: “‘monumental’, ‘large-scale’, ‘far-reaching’, ‘inspiring’, ‘awesome’” (1984: 9). Elley exalta a sétima arte dizendo que parece não haver outra forma artística melhor equipada para lidar com o formato épico do que o cinema, por ser o único cujos elementos constituintes - fala, imagem⁴³, som, música e cor - estão todos presentes, sendo que nas outras artes geralmente os encontramos isoladamente (1984: 13).

Os filmes épicos não só implicam grandes orçamentos, tal como afirma Susan Hayward (2006: 119), como também exigem grandes encenações, a inclusão de um conjunto de actores conhecidos e consagrados, muitos figurantes e, acima de tudo, um herói normalmente interpretado por uma estrela de cinema conhecida. Em relação ao tema, geralmente é baseado em factos históricos, com preferência de um passado distante de maneira a que a mensagem ideológica possa enaltecer a grandeza nacional de um país, pressupondo, então, um bom conhecimento ou pesquisa históricos. Temos ainda o drama humano em grande escala, pois há sempre uma dimensão colectiva que normalmente contrasta com uma dimensão privada/individual. A acção nestes filmes ocorre em períodos históricos muito conturbados e raramente em períodos calmos e pacíficos e, por fim, temos uma banda sonora criada propositadamente para o efeito.

O primeiro grande épico a ser feito foi *The Birth of a Nation* (1915) do americano D. W. Griffith, mas foi na década de 50 que o épico, agora sonoro, atingiu o seu apogeu com a estreia do filme *The Robe* realizado por Henry Koster, em 1953. Os filmes épicos de David Lean surgem na sequência de outros épicos que apareceram nesta altura, sendo *The Bridge on the River Kwai* (1957) o seu primeiro filme épico. Na década de 60 surgem épicos, tais como

⁴³ O tipo de imagem de que nos referimos, *i.e.*, a imagem cinematográfica, caracteriza-se como óptica, já que se trata, de facto, de um processo mecânico de projecção.

Cleopatra (1963), *The Fall of the Roman Empire* (1964), *Doctor Zhivago* (1965), etc. As principais causas associadas ao ressurgimento da produção deste género no cinema prendem-se a factores económicos mas também a factores ideológicos. A popularidade de Hollywood estava em declínio, uma vez que com o aparecimento da televisão os espectadores estavam cada vez mais afastados do cinema e concentrados no lazer caseiro, desfrutando das suas novas aquisições. Passa então a existir uma forte concorrência, e o cinema sente-se ameaçado pelo novo meio. Em consequência, o cinema dedica-se a grandes produções e passa a criar filmes épicos caracterizados pela espectacularidade que nenhum cenário televisivo conseguia executar. Assim, ao fazer uso da espectacularidade característica deste género, estava encontrado o ingrediente para o sucesso e, segundo Susan Hayward, havia três factores que iriam trazer os espectadores de volta ao cinema: “(...) colour, ‘scope and epics seemed a surefire cocktail to seduce audiences back in” (2006: 119).

Um outro factor apelativo residia na grandeza dos temas representados (geralmente bíblicos ou históricos) baseados na acção heróica e nos valores morais que faziam parte do clima da cultura dominante da altura: o conflito da Guerra Fria entre o capitalismo ocidental e o comunismo soviético/oriental. A função ideológica destes épicos seria então a de reafirmar a imagem dos EUA enquanto superpotência, uma vez que o épico é predominantemente um género americano sendo que Hollywood, principal centro da indústria cinematográfica dos EUA, possuía os recursos necessários à sua produção (Hayward, 2006: 119).

Tal como a maioria dos géneros cinematográficos, também o género épico se divide em subgéneros. Os épicos históricos relatam um determinado período da História, contemplando pessoas, costumes culturais e questões político-sociais influentes desse período. Tendem a ser os filmes mais extravagantes com um vasto elenco e um guarda-roupa pomposo e característico da época representada. São exemplos deste subgénero os filmes *Lawrence of Arabia* (1962), *Gandhi* (1982) e *A Passage to India* (1984). Os épicos religiosos focam-se em líderes religiosos bem como em histórias marcantes de cariz religioso e, na maior parte dos casos, retiradas de textos bíblicos (Velho e Novo Testamento).⁴⁴ Tiveram o seu apogeu na década de 50 e de 60 com os filmes *The Ten Commandments* (1956), *Ben-Hur* (1959) e, mais recentemente, *The Passion of the Christ* (2004). Os épicos de guerra são um subgénero que retrata a realidade da guerra em grande escala, focando-se geralmente em batalhas de conquista de territórios ou em guerras de questões políticas, geralmente lideradas

⁴⁴ Segundo informações fornecidas por Constantine Santas: “The religious epics, starting early in the twentieth century (...) and culminating in the 1950s, were mostly set in the historical and geographical context of the Roman Empire, becoming the most common, most popular, and the most exploitative of the Hollywood epics, made almost solely for commercial purposes.” (2008: 73)

pela personagem principal acompanhada pelos seus seguidores. A título de exemplo temos os filmes *The Bridge on the River Kwai* (1957) e *Braveheart* (1995). Nos épicos românticos as personagens são apresentadas com maior densidade psicológica, o assunto é comovedor e tende a girar em torno de um relacionamento amoroso entre os protagonistas do filme, tal como acontece em *Doctor Zhivago* (1965), *Ryan's Daughter* (1970) e *Titanic* (1997).

4.2. O Épico Histórico

A obra *A Passage to India* (hipotexto) enquadra-se no género narrativo denominado de romance, enquanto a sua adaptação fílmica (hipertexto) se enquadra no género cinematográfico designado de épico. Na classificação em subgéneros, o hipotexto caracteriza-se por ser um romance histórico e o hipertexto um épico histórico. Em ambos os casos, existe não só a colocação da acção em épocas históricas remotas, como uma estratégia narrativa capaz de reconstituir com minúcia os componentes sociais, axiológicos, jurídicos e culturais que caracterizam essas épocas (Reis e Lopes, 1990: 353). É possível observar também o desenrolar paralelo de várias acções e verificar que a acção do romance histórico e do épico histórico é apoiada no pano de fundo da História incorporada na ficção.

Relativamente ao pano de fundo da narrativa fílmica, é evidente (não tanto como no romance) a existência de aspectos históricos marcantes do século XX, tais como o colonialismo e o imperialismo britânicos e consequentes sentimentos de racismo, xenofobia, preconceito e uma pretensa e natural superioridade sobre os indianos; a chamada missão civilizadora que constituiu a principal doutrina para a Grã-Bretanha legitimar, a partir da década de 1870, a submissão de outros povos, alegadamente atrasados e pertencentes a “raças inferiores”; e aquilo que Rudyard Kipling (1865-1936) denominou de o “fardo do homem branco”.

O Império Britânico expandiu-se exponencialmente durante o século XVIII e alcançou o seu apogeu no século XIX com a penetração e a divisão colonial da África.⁴⁵ Durante o período imperial Britânico o conceito de “raça” tornou-se fundamental para as relações de género, visto que nas colónias se encontravam povos diferentes não só a nível cultural como também a nível físico. Estas diferenças eram vistas como um “atraso” no processo de evolução do homem. Assim, os ingleses encontraram uma justificação para procederem à

⁴⁵ Entre 1870 e 1900 o império britânico aumentou em 4.75 milhões de milhas quadradas, anexando 39 territórios e juntando 88 milhões de habitantes. Em 1900, o total de habitantes do império britânico ascendia os 420 milhões.

colonização, pois, de acordo com as correntes de pensamento da altura, os povos supostamente mais avançados tinham como dever ajudar os demais a evoluir.

Os colonizadores acreditavam que estavam a prestar um serviço aos povos colonizados considerados inferiores, não desenvolvidos, semelhantes a crianças e racionalmente atrasados (Kumar, 2003: 190).⁴⁶ Este serviço consistia em espalhar a civilização, a chamada “missão civilizadora” ou o “white man’s burden” dos ingleses, como refere Rudyard Kipling num poema com o mesmo título (1899). Segundo Kipling, as conquistas coloniais constituíam a grande missão da raça caucasiana, sendo esta missão uma tarefa nobre da qual bem pouco poderiam esperar em troca, visto que era um fardo que a Providência determinara que os brancos assumissem. O autor considera ser necessário encorajar as nações poderosas a levar a civilização aos povos não europeus, considerados menos avançados, infantis e demoníacos, como podemos verificar na primeira estância do poema:

Take up the White Man’s burden
Send forth the best ye breed
Go send your sons to exile
To serve your captives’ need
To wait in heavy harness
On fluttered folk and wild
Your new-caught, sullen peoples,
Half devil and half child.⁴⁷

Era obrigação dos povos europeus governar os demais e encorajar o seu desenvolvimento até serem capazes de assumir uma posição no mundo através da adopção de formas de agir mais “avançadas”. Esta justificação ajudou o colonialismo a alastrar, a pretexto da sua “missão civilizadora” benévola. O génio do imperialismo residia na capacidade de iludir o mundo, dizendo que o estava a civilizar quando estava, de facto, a explorá-lo.

O sentimento de superioridade britânica, construído ao longo do tempo, foi não só impulsionado pela expansão económica inglesa, mas também apoiado em pressupostos científicos (por exemplo, o Darwinismo Social). Os ingleses consideravam-se socialmente superiores a todos os indianos, excepto a uma ou duas *Ranis* (PI, Part I: 56) e os indianos tinham forçosamente de os aceitar na Índia: “(...) the country’s got to put up with us” (PI, Part I: 63). A superioridade inglesa está também presente ao nível geográfico, ou seja, a

⁴⁶ A humanidade constituiria uma grande pirâmide em cujo topo se situavam os britânicos e outros povos europeus, enquanto, na base, se acumulava a massa indistinta das populações coloniais (Furtado e Malafaia, 1992: 26).

⁴⁷ In *Empire Writing: An Anthology of Colonial Literature 1870-1918*, Elleke Boehmer, pp. 273-274.

cidade e os habitantes estão distribuídos por estratos, ocupando os ingleses o plano geográfico superior em relação aos nativos (PI, Part I: 29-30). Os ingleses acreditavam que a sua presença no país era fundamental e que estavam na Índia para o bem dos indianos: “The British were necessary to India; there would certainly have been bloodshed without them” (PI, Part I: 100). Mesmo que os indianos não tivessem reclamado ajuda, nem reconhecessem as vantagens proporcionados pela presença dos ingleses. O objectivo destes colonizadores era o de manter a justiça e a paz, visando apenas o benefício daquele povo, tal como afirma Ronny no livro e no filme *A Passage to India*: “We’re out here to do justice and keep the peace (PI, Part I: 62) ou, ainda, “England holds India for her good” (PI, Part I: 112).

O preconceito inglês de superioridade rática é bem visível ao longo de toda a obra de Forster e, de forma mais atenuada, ao longo do filme de David Lean. Acabaremos por constatar que são estes preconceitos raciais que impedem o entendimento entre colonos e colonizadores, já que o distanciamento entre raças e a inexistência de relações de amizade entre anglo-indianos e nativos era fundamental, pois colocavam em risco as relações de poder. Caso existisse demasiada proximidade com os indianos eles iriam confundi-la com amizade e intimidade e até achar que tinham os mesmos direitos, o que contribuiria para enfraquecer os pressupostos de superioridade imperial.

Ao passo que E. M. Forster destaca os britânicos de maneira a criticar o imperialismo (já decadente) e o preconceito racial dos seus compatriotas, David Lean dá um retrato mais benigno aos colonizadores pois, segundo o próprio: “I evened it up a bit more because I wanted to be fair to both sides. I think Forster was pretty tough on the English” (Silverman, 1989: 186). A este propósito, Arthur Lindley sugere:

In general, virtually everything and everyone associated with the Raj is larger, handsomer, younger and/or more highly polished than in the original (...). Of course the English remain brutal and stupid, but, while we are invited to share in the novel’s verbal criticism of the Raj, we are also implicitly encouraged to enjoy it as a show. (1992: 62)

E é isto que o realizador nos mostra, deliberadamente atenuando algumas das objecções de Forster relativamente aos ingleses. O próprio Lean elogiou os anglo-indianos, afirmando: “they lived a tremendous life out there – created their own towns” (Organ, 2009: 84).

Ao filmar em diferentes países e o consequente contacto com culturas diferentes (Árabe, Japonesa, Espanhola, Russa, Indiana, Irlandesa), David Lean pôde mostrar a estreiteza de espírito da cultura ocidental, uma vez que os seus épicos expõem a ignorância dos ocidentais em relação aos países exóticos e às mentalidades divergentes. Em pelo menos

três dos seus épicos (*Kwai*, *Lawrence*, *A Passage*), Lean parece criticar os ocidentais, em particular o Império Britânico, ao apresentar personagens não-ocidentais (Serif Ali, Prince Feisal, Saito, Aziz) como personalidades merecedoras de atenção. Vemos deste modo que os épicos de Lean não são meras excursões de ocidentais pelo Oriente/Leste, mas sim explorações da mentalidade ocidental aquando do contacto com os países que os próprios visitam – como *A Passage to India* claramente o demonstra. “India forces one to come face-to-face with oneself”, foram as palavras proferidas por Mrs. Moore após o choque ao aperceber-se de que o seu filho, um jovem rapaz sensível quando estava em Inglaterra, se tinha tornado numa pessoa intolerante no novo país.

O Ocidente falha ao não compreender que estas culturas anciãs têm uma longa tradição de glórias passadas, e o que pretendiam do Ocidente era respeito: “kindness and even more kindness”, como E. M. Forster, que inspirou David Lean, afirma no seu romance. Lean ao interpretar estas palavras de Forster, apercebeu-se de que os indianos e os povos de leste em geral procuravam estabelecer a sua dignidade e reconhecimento, por parte dos ocidentais, de que eles não eram inferiores mas sim iguais, em valores humanitários e culturais, embora fossem tratados como inferiores e indignos de atenção por causa da sua pobreza ou atraso tecnológico. Os orientais detestavam o colonialismo, a arrogância dos ocidentais e a subjugação persistente e duradoura das suas terras pelos mesmos. Os épicos de Lean são intervenções subtilmente construídas contra a indiferença, a ignorância, a arrogância e a incapacidade dos ocidentais em compreenderem as suas próprias acções aquando da convivência com povos de quem não possuem a mínima noção (Santas, 2012: xxxv).

A Passage to India enquadra-se naquilo que se denominou como *heritage film*. Esta expressão remonta a 1986 e, segundo aquele que popularizou o conceito, Andrew Higson, define genericamente um grupo de dramas de costumes, com qualidade e que tem como cenário o período antes da guerra (1880-1930) partilhando de uma estética característica, frequentemente associada ao pictorialismo, centrada em imagens de um passado esplendoroso (Higson, 1995: 26).⁴⁸ Desde pelo menos a década de 1910 que este género de filmes tem sido produzido na Grã-Bretanha, porém adquiriu uma nova dimensão com o revivalismo do cinema britânico na década de 1980 (Higson, 1995: 26). Caracterizados pela sua “qualidade” e “autenticidade” – ostentando um elenco e uma representação de qualidade, fidelidade ao texto de partida e fidelidade ao detalhe histórico – este tipo de filmes alcançou um sucesso de

⁴⁸ De acordo com Higson: “Pictorialism was a specific photographic practice, an aesthetic movement of the late nineteenth century, which had as its central aim the promotion of photography as a fine art” (1995: 51).

bilheteiras sem precedentes, quer no mercado doméstico quer no mercado internacional (Higson, 1995: 28).

Segundo John Hill, especialista em Cinema, o chamado “heritage film” interessa-se por questões de género e de identidade sexual, e o mesmo se verifica no “imperial heritage film”, especialmente no que concerne à Índia. O que se tornou rotulado como o *Raj revival* foi um fenómeno do início da década de 1980 que coincidiu com a transmissão televisiva das mini-séries *The Jewel in the Crown* e *The Far Pavilions* em 1984 e com a chegada dos filmes *Heat and Dust* (1982) e *A Passage to India* (1984) aos cinemas (Hill, 2005: 99). Contudo, ao mesmo tempo que este revivalismo do Raj Britânico encorajava a nostalgia por um império perdido, fazia-o igualmente de forma ambivalente.

No caso de *A Passage to India*, cuja acção temporal corresponde ao período de declínio do império britânico, este filme não apoia directamente o império mas revela uma preocupação liberal em mostrar as injustiças e, até um certo ponto, as brutalidades cometidas pelos ingleses ou anglo-indianos face aos nativos. John Hill acrescenta que, tal como noutros *heritage films*, existe também a noção de que as convenções deste tipo de filmes, nomeadamente um estilo visual cativante e uma iconografia visualmente agradável, servem para diminuir a crítica ao império implícita no enredo (2005: 99). Posto isto, podemos afirmar que os filmes britânicos sobre o império representam uma duplicidade: por um lado, apresentam uma crítica severa à História Britânica, e por outro lado, investem no Império com um *glamour* visual considerável.

Este processo é posto em prática na versão de David Lean de *A Passage to India*, como iremos demonstrar no ponto 4.3. Enquanto o romance de E. M. Forster começa com uma descrição da cidade de Chandrapore a qual ele descreve como “nothing extraordinary”, numa tentativa deliberada, neste capítulo inicial, de evitar a sugestão de “*glamour* e pitoresco” (Page, 1987: 98), o filme começa de forma diferente e acrescenta cenas que lhe dão uma outra dimensão. De acordo com John Hill: “(...) unlike the novel’s concern to subvert romantic preconceptions of India, the film (...) gives them full rein and is even prepared to refashion the ‘real’ India to meet these requirements” (2005: 100). Exemplos desta constatação são visíveis na cena da chegada do vice-rei ao porto de Bombaim que foi remodelado com sequências/imagens de Nova Déli e da costa de Malabar, para criar um efeito que a verdadeira localização não conseguiu proporcionar (Hill, 2005: 100). O mesmo aconteceu com as Grutas Marabar que, descritas no romance como um lugar totalmente comum, foram dinamitadas e trabalhadas por Lean para que ficassem mais vistosas no filme (Ingersoll, 2012: 39). Tal como foi o caso da montanha de Bangalore escolhida propositadamente para servir como pano de

fundo para a visualmente esplêndida viagem até às grutas, e que se tornou igualmente na famosa imagem de cartaz associada a este filme.

O elemento de nostalgia pelo passado colonial contido em *A Passage to India* pode também estar associado a uma certa fascinação pelo “outro”. Este filme chama a atenção para o choque de culturas e a possibilidade de ultrapassar barreiras sociais e culturais. A história do império e do colonialismo não implicou somente a exploração militar e económica, mas também a produção cultural de sentidos e percepções que justificaram e apoiaram as relações de domínio, características do projecto imperial. Para Edward Said, a imagem colonial da Índia tem sido associada àquilo que este autor denominou de “orientalismo”. O Oriente, afirma Said, ocupa um lugar especial na experiência da Europa ocidental e o “orientalismo” pode ser definido como “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e exercer autoridade sobre o Oriente” (2004: 1-3).⁴⁹ Um dos principais dogmas do orientalismo é a absoluta e sistemática diferença entre o Ocidente (racional, desenvolvido, humanitário e superior) e o Oriente (subdesenvolvido e inferior). Outro dogma é o de que, no fundo, o Oriente é algo a ser temido ou algo a ser controlado através da pacificação, investigação e desenvolvimento, ou pela ocupação pura e simples sempre que tal seja possível.

4.3. Análise de *A Passage to India* como Hipertexto Fílmico

Clarificados os aspectos que nos parecem mais pertinentes e delineando um percurso de trabalho que visa passar de uma abordagem inicial generalizada para uma abordagem final aprofundada, resta-nos tocar directa e especificamente na questão da chamada “adaptação cinematográfica”, enquanto processo através do qual uma obra literária é utilizada como fonte e/ou suporte estrutural de uma obra veiculada através da imagem e do policódigo cinematográficos. Interessa-nos, assim, circunscrever por agora a questão à transposição do romance de E. M. Forster para a linguagem cinematográfica, tendo em conta o contexto genológico da adaptação fílmica e o grau de aproximação ou de desvio do texto fílmico de David Lean em relação ao texto literário no qual se baseou.⁵⁰

⁴⁹ Edward Said distingue imperialismo (“the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan centre ruling a distant country”) de colonialismo (“involves the implanting of settlements on distant territories”) (1994: 8).

⁵⁰ Uma adaptação fílmica pode ser “inspirada em”, “baseada em” ou uma “adaptação livre de”. Sendo este caso específico, um filme baseado num romance e numa peça de teatro, o termo “baseado” assume à partida um maior grau de aproximação ao(s) texto(s) de partida. Porém, sabemos que o argumento se afasta parcialmente da versão dramatizada. Contudo, o nome da dramaturga bem como o do romancista são mencionados no genérico do filme na qualidade de autores das duas obras em que David Lean se baseou para escrever o argumento.

Antes de mais e primeiro que tudo, importa mencionar a carta que David Lean escreveu a Santha Rama Rau, em 1981, onde apresenta as suas dificuldades em transpor o romance para o ecrã.⁵¹ Em alguns casos, estas dificuldades têm a ver com as diferentes naturezas de livro e filme. É de facto um documento fascinante porque nos dá a conhecer a abordagem e a interpretação feita por Lean ao texto de Forster.

Segundo o conteúdo desta carta, a história de Forster, repleta de ambiguidades, palpites e personagens mal definidas, iria apresentar sérias dificuldades para o argumentista, sendo a principal o tratamento dado ao incidente nas grutas, que ficou por explicar. Para Lean o único ponto fraco do romance, cinematicamente falando, foi a aventura enigmática de Adela Quested nas Grutas Marabar. Segundo Lean, Forster não dera a devida atenção a uma personagem tão crucial para a história, usando-a apenas como um instrumento para o desenrolar da acção. Para além disso, a personagem de Adela não foi suficientemente desenvolvida na primeira parte do romance, de modo a que o leitor conseguisse compreender o seu comportamento aquando da visita às grutas. Assim, transposta para o ecrã, esta personagem não iria convencer o público por falta de esclarecimento prévio antes de o incidente ocorrer. Consequentemente, a narrativa fílmica deveria começar mais cedo do que o romance e a peça de Santha Rama Rau, ou seja, na cidade fria e cinzenta de Londres, para que o filme mostrasse a passagem literal para a Índia ao apresentar o percurso feito pelas duas inglesas (Mrs. Moore e Adela Quested): primeiro de navio, desembarcando em Bombaim, depois de comboio até a cidade de Chandrapore e por fim de carro até aos subúrbios da cidade, apenas habitado pelos anglo-indianos. Somente deste modo é que o espectador iria obter uma melhor compreensão acerca do propósito daquela viagem e um melhor conhecimento destas duas personagens, bem como de outras (Mr. e Mrs. Turton).

Ao interpretar o incidente nas grutas de Marabar como uma alucinação, e a partir desse ponto de vista reconsiderando e reconstruindo a personagem de Adela, David Lean transforma-a numa espécie de heroína que possui traços semelhantes a algumas heroínas dos seus filmes anteriores.⁵² Torna, então, esta personagem numa personalidade mais interessante e mais central no filme do que no livro. Sendo Adela a personagem mais complexa da história, necessitava de ser parcialmente explicada, e esta explicação consistiu em determinar de antemão e com clareza o que realmente aconteceu nas grutas:

⁵¹ Esta carta é citada na íntegra na biografia de Kevin Brownlow, *David Lean: A Biography* (London, Farber and Farber, 1997), pp. 646-651.

⁵² Laura Jesson (*Brief Encounter*, 1945), Mary Justin (*The Passionate Friends*, 1949), Jane Hudson (*Summer Madness*, 1955), Lara Antipova (*Doctor Zhivago*, 1965), Rosy Ryan (*Ryan's Daughter*, 1970), Adela Quested. Todas estas personagens femininas representam o tema do amor pouco convencional e mostram que o amor contra as convenções está irremediavelmente condenado.

As far as we are concerned she is a young woman who has a hallucination that Aziz has raped, attempted to rape, or molest her. The illusion is so vivid that she bolts out the cave, plunges down a gully filled with cactus bushes and collapses into the arms of Miss Derek, a very level-headed person, who is completely convinced of her veracity. Miss Quested is certainly aware of the disastrous results of her experience but they in no way shake her belief in the experience. (Brownlow, 1997: 649)

Esta interpretação de Lean coincide, até certo ponto, com a segunda hipótese avançada por Fielding de que Adela, não se sentindo bem, partiu a alça dos seus binóculos e imaginou que tinha sido Aziz (PI, Part II: 219). No romance, o incidente foi interpretado de quatro maneiras distintas: como uma tentativa de assédio sexual por parte de Aziz, como uma acusação inventada por malícia, como um ataque por parte do guia, ou como uma alucinação de Adela (PI, Part II: 218-221).⁵³ Quanto às causas que originaram este incidente, variam no livro e no filme. No romance é a ansiedade de Adela quanto ao casamento com Ronny (ligada à sua súbita percepção de que ela e Ronny não se amam) e ao facto de ela vir a tornar-se uma *memsahib*.⁵⁴ No filme, Adela é retratada como uma histérica (Tambling, 1995: 218), sintoma visível aquando do contacto com o Outro exótico.

Em termos da adaptação, dois problemas são resolvidos por David Lean: a clarificação do enigma criado por Forster, ou seja, do que realmente aconteceu nas grutas; e a transformação de Adela. Lean identificou ainda três problemas na transposição do romance para o ecrã. Em primeiro lugar, destacou o preconceito demasiado vincado contra os ingleses ao longo do romance, optando por equilibrar este aspecto ao ser mais equitativo, o que inquietou alguns críticos, como Santha Rama Rau, que achavam que a referência política do romance iria ser destruída e que a sua mensagem anti-imperialista se iria perder (Sinyard, 2000: 151). No entanto, tal como Neil Sinyard, achamos que a hipocrisia, a arrogância e a insensibilidade dos anglo-indianos persiste no filme de forma intacta. Em segundo lugar, Lean achava que a parte final do romance teria de ser alterada, e mais uma vez voltou a ser criticado, particularmente pela omissão da última cena entre Aziz e Fielding a montarem os seus cavalos em direcções opostas. Certamente, o mais interessante nesta cena do romance é o seu poder profético – a previsão do fim do domínio britânico na Índia – mas Lean reconheceu que não fazia sentido representar esta cena profética *após* o evento. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a primeira onda de descolonização teve início no continente asiático, com a

⁵³ Segundo a carta escrita a Rama Rau, Lean aponta algumas inconsistências no enredo do romance: “He [Forster] left in the broken binoculars – which I can’t but see as rather bad Agatha Christie. (Old or not a leather strap doesn’t break that easily.) Then there’s that guide. I cringe at him being our suspect rapist; he’s just a bad red herring. (...) I think we have to agree between ourselves exactly what did happen. At the moment I can only see it as an honest to goodness hallucination.” (Brownlow, 1997: 647)

⁵⁴ Na Índia, corresponde ao título dado a uma senhora europeia casada.

Índia, que recupera a independência em 1947, ou seja, 37 anos antes da estreia do filme de Lean. Para além disso, a sua ênfase foi posta na vertente pessoal⁵⁵ da história e não no aspecto político.⁵⁶ Em terceiro lugar, Lean considerou que a estrutura narrativa de Forster só poderia ser transposta para o cinema sofrendo alguns ajustes. Ciente de que o filme precisava de uma linha narrativa forte que culminasse nas grutas, Lean queria que Adela fosse quase impelida, desde o início da acção, em direcção ao encontro em Marabar, pois segundo o próprio: “The caves provide the catalyst for the real drama of the story” (Brownlow, 1997: 648).

David Lean também teve em conta a revolução nas atitudes sociais e sexuais e as mudanças nos gostos e nos hábitos sociais nas seis décadas de intervalo entre a publicação do romance e a realização do filme, dizendo que o público contemporâneo da altura - “tough and emancipated” (Brownlow, 1997: 647) - não iria aceitar o mistério das grutas da maneira que Forster o descreveu.⁵⁷ Para além disso, o público era uma das preocupações de Lean, pois segundo o que consta na sua carta a Rama Rau: “(...) I try very hard to be clear and interesting in telling them [the audience] a story. I like them to know where they are in terms of geography whether it be a house or a town” (Brownlow, 1997: 647). Outro aspecto importante que Lean teve em consideração foi a possibilidade de os espectadores não saberem muito sobre a situação actual da Índia e muito menos sobre o período do Raj: “(...) the Brabourne/Lean production had to work in a context of younger viewers who knew little and cared less about the political situation in South Asia over a half century earlier.” (Ingersoll, 2012: 31). Daí que tenha procedido a uma actualização do romance para a época em que foi adaptado ao cinema, tendo em consideração as mudanças ocorridas na situação política da Índia, que eram evidentemente diferentes em 1984 do que em 1924.

Apesar de tudo, Lean estava consciente de que os fãs de Forster iriam exigir uma fidelidade maior do filme para com a obra literária e, ciente de tais dilemas, insistiu no seu pleno direito de fazer o filme da maneira que o tinha idealizado, seguindo contudo um enredo próximo do romance de Forster. A este propósito, Santas esclarece: “If there was any damage done by his adaptation, it would be to himself, not to the novel” (2012: 123).

⁵⁵ Arthur Lindley esclarece: “(...) when Lean calls the story ‘personal’ he means sexual and when he calls Forster’s Adela ‘not believable’ he means not sexy.” (1992: 62)

⁵⁶ O próprio Forster afirmou que a sua obra estava, sobretudo, relacionada com os limites da comunicação humana, do que com os horrores vividos durante o imperialismo (Page, 1987: 97). Ou como Lindley expõe: “The novel’s central narratives are all about the unmaking of friendships.” (1992: 66)

⁵⁷ A respeito do espectador dos anos 80, Ingersoll explica: “Although he [Lean] had built a reputation as a director of long, ‘epic’ films, he knew film audiences were changing, growing younger, while the older generation of viewers had become more content with television, a medium notorious for reducing the attention span of viewers, young and old.” (2012: 28)

Segundo o biógrafo Kevin Brownlow, desde os anos 50 do século XX que Lean estaria à espera de uma oportunidade: “to show the world what the real India was like” (1997: 331). A sua visão da Índia é a visão de um turista, sendo que um dos cartazes do filme *A Passage to India* diz o seguinte: “David Lean, the Director of ‘Doctor Zhivago’, ‘Lawrence of Arabia’, and ‘The Bridge on the River Kwai’ invites you on... A Passage to India” – uma descrição que realça as credenciais de Lean enquanto fornecedor de “escapadinhas” exóticas e turísticas para um público situado no ocidente. Embora estivesse já presente no livro, o aspecto turístico torna-se sem dúvida mais evidente no filme. Enquanto o romance evita desde o início representar a Índia como encantadora e pitoresca (Chandrapore é descrita por Forster através de um discurso anti-turístico), o mesmo não pode ser dito do filme de Lean, que começa por esboçar um claro contraste entre uma Inglaterra sombria e chuvosa e uma Índia resplandecente e visualmente aparatosa.

A comparação do romance de E. M. Forster com o filme de David Lean revela, desde logo, as limitações que necessariamente restringem a elaboração da narrativa fílmica, no que respeita à sua extensão. Procede-se, então, a uma condensação do enredo por parte do autor da adaptação, o qual nos apresenta a sua perspectiva configurada nas opções tomadas, visíveis na preservação ou ênfase de vários aspectos do hipotexto, bem como na omissão ou minimização de outros. Em termos temáticos, a versão fílmica de *A Passage to India* assemelha-se ao romance de Forster. No entanto, apresenta alguns desvios criativos significativos, os quais iremos agora expor e analisar, focando-nos principalmente nas cenas-chave do enredo romanesco e fílmico.

Ao traduzir o romance de Forster para um filme épico, Lean introduziu a espectacularidade, contextualizando a sua história nos locais espectaculares da Índia e engrandecendo a acção com cenas repletas de gente, com planos panorâmicos das paisagens da Índia, e com a construção de cenários para a cidade fictícia de Chandrapore, notável pelo seu realismo e encanto. Porém, as mudanças mais visíveis deram-se ao nível do enredo e da caracterização. As transformações ao nível do enredo podem ser observadas no início e no fim do filme, na visita de Adela ao templo em ruínas (uma cena totalmente inventada por Lean), e na ida às grutas de Marabar. Embora as principais linhas da história de Forster sejam seguidas, foram introduzidas cenas novas e omitidos alguns segmentos do livro. A personagem de Adela foi a que sofreu maiores modificações, ao passo que as restantes personagens principais, Mrs. Moore, Aziz, Fielding e Ronny, foram preservadas no filme segundo os moldes da obra literária, sofrendo apenas variações menores. Quanto às

personagens secundárias, os Turtons, o Major Callendar, McBryde, Hamidullah, Mahmoud Ali e Godbole, não se afastaram muito dos seus esboços originais.

Existem ainda duas alterações significativas: a remoção completa da personagem Ralph Moore (filho de Mrs. Moore) que na terceira parte do romance é objecto de desejo homoerótico através da contemplação de Aziz; e a transformação do *punkah-wallah* descrito no romance como: “Almost naked, and splendidly formed, (...). He had the strength and beauty” (PI, Part II, 201), para um homem velho, mirrado e vestido no filme.⁵⁸ Santha Rama Rau explica-nos a simbologia desta figura para Forster: “I think he [Forster] saw him [the punkah wallah] as a sort of symbol of India that sees things come and go – it’s sort of a god-like attitude, but I think that’s how Forster saw India. He saw British as a sort of passing phase in the history of the place” (Burton, 2007: 104).

As cenas iniciais do filme partilham apenas um detalhe em relação ao início do livro que é a imagem das Grutas Marabar. Forster inicia o seu romance mencionando e destacando as Grutas Marabar na sua descrição de Chandrapore – a cidade fictícia onde a acção tem lugar – por serem o seu único ponto atractivo. Lean, por sua vez, transporta a acção inicial para Londres, num dia frio, cinzento e chuvoso, no exterior de uma agência de viagens, onde Adela Quested (Judy Davis) compra os bilhetes para si e para Mrs. Moore (Peggy Ashcroft). Ao começar o filme em Inglaterra, Lean tenciona claramente realçar o contraste (físico, psicológico e político) entre o ambiente a que os ingleses estão habituados e aquele que irão encontrar na Índia (“Hot Weather”), o que por sua vez serve como preparação para a alucinação que irá ter lugar no centro da narrativa fílmica. Segundo a carta de Lean, já aqui mencionada, Adela irá deixar o seu país pluvioso: “(...) pale and pure. Then the sun comes out. Suez, the desert, the heat of the Red Sea. India. I’ve often wondered why Europeans first arriving in the East either like it or hate it. Lids tend to come off. Some become deeply disturbed.” (Brownlow, 1997: 649).

É na agência de viagens que Adela tem o seu primeiro contacto com a Índia ao deparar-se com umas imagens expostas na parede: uma de um navio a vapor, provavelmente o mesmo que a irá levar para o estrangeiro, uma do Taj Mahal e, a propósito do enredo, uma imagem das Grutas Marabar que a deixa intrigada. Lean consegue com apenas uma cena introduzir o tema do filme, se considerarmos que estas imagens são exibidas propositadamente para um fim, pois, segundo Santas: “(...) there is no logical reason why an

⁵⁸ Segundo o glossário de PI, o termo *punkah* significa: “large, fixed, and swinging fan, formed of cloth stretched on a rectangular frame, and suspended from the ceiling, which is used to agitate the air in hot weather”. O termo *wallah* vem associado ao anterior e significa: “man, fellow” (PI, 1985: 335).

obscure location near the fictional Chandrapore would decorate the walls of a travel bureau whose agent might not even have heard of it” (2012: 124). Contudo, o agente conhece as grutas e explica a Adela, que olha intensamente para esta imagem, o seguinte: “These are the Marabar Caves. About twenty miles from you at Chandrapore” (00:03:00) (igual à descrição contida do romance).⁵⁹ É esta a imagem que irá permanecer gravada na memória de Adela, pois assim que chega a Chandrapore e avista as montanhas, pergunta a Ronny Heaslop (Nigel Havers) “Are these the Marabar Hills? With the caves?” (00:14:09). Este pequeno detalhe, ausente no livro, parece chamar a atenção desde o início para o local mais importante da história, aquele que irá desempenhar um papel crucial na vida da protagonista e dos que a rodeiam. Desta forma, Lean está a relembrar ao espectador o cerne da sua narrativa, reproduzindo a atracção inconsciente e magnética de Adela pelas grutas.

Após a cena na agência de viagens, passamos para a chegada de Adela e Mrs. Moore ao porto de Bombaim, onde tem lugar uma cerimónia pomposa devido à chegada do vice-rei e da sua esposa (os Turtons) que chegam à Índia no mesmo navio que as duas inglesas. É com esta cena que Lean expõe a sua capacidade magistral para a espectacularidade, destacando certos locais importantes na Índia, como o porto de Bombaim e o desfile no qual o vice-rei é recebido pelas tropas indianas e cumprimentado por uma multidão entusiasmada. Esta cena estabelece visualmente a glória dos britânicos numa escala ausente no romance e situa Adela como uma observadora inserida no cenário imperial. É também nesta cena que Lean dá a entender ao espectador que Adela e Mrs. Moore nunca tinham saído de Inglaterra e que estão pela primeira vez num meio desconhecido e num novo continente. A Anglo-Índia é apenas um microcosmo da Inglaterra, o que faz com que estas duas personagens queiram evadir-se do Clube inglês para conhecer a “verdadeira Índia”.

Durante a viagem de comboio para Chandrapore, Adela e Mrs. Moore conhecem os Turtons (Richard Wilson e Antonia Pemberton) por iniciativa de Mrs. Turton. Quando em conversa Mrs. Moore exprime o seu desejo de conhecer alguns indianos a nível social, como amigos, Mrs. Turton não reage bem e admite que não se mistura com os indianos, explicando: “East is East Mrs. Moore; it’s a question of culture” (00:07:54).⁶⁰ É através deste tipo de comentários por parte de Mrs. Turton que Mrs. Moore e Adela começam já a formar uma ideia quanto ao seu carácter, ao mesmo tempo que o espectador é preparado para o choque de

⁵⁹ A partir daqui as citações referentes ao filme *A Passage to India* (1984) serão identificadas conforme as horas, minutos e segundos em que as mesmas aparecem ao longo do filme (hh:mm:ss).

⁶⁰ Esta expressão remete-nos para o poema de Rudyard Kipling intitulado “The Ballad of East and West” (1889) que se inicia com o famoso verso “Oh, East is East and West is West, and never the twain shall meet”. Foi muitas vezes citado como exemplo da postura de Kipling em relação às raças e ao Império.

culturas que se irá suceder entre as recém-chegadas e os soberanos anglo-indianos. Adela afirma que Mrs. Turton é uma mulher terrível (“dreadful woman”) e começa a criar algum receio quanto a Ronny se estar a tornar num *sahib* (título respeitoso dado aos europeus na antiga Índia britânica) e o que a espera nesta cidade onde a privacidade é inexistente.⁶¹ A viagem de comboio com Adela, Mrs. Moore e os Turtons acabou por ser uma valiosa adição à adaptação, concisamente introduzindo e indicando o carácter destas personagens: o preconceito dos Turtons, a ingenuidade de Adela e a franqueza de Mrs. Moore. Os comboios nunca perderam a sua atracção mágica para Lean e as cenas em torno deste meio de transporte são sistematicamente importantes. Em *A Passage to India*, os comboios tendem a ter a conotação de algo negativo ou indesejado, porque surgem gradualmente como ameaçadores: mais adiante teremos a viagem de comboio para as grutas, e depois a última viagem de comboio de Mrs. Moore antes da sua morte.

Os dez primeiros minutos da narrativa fílmica são inteiramente da autoria de David Lean, pois o livro, após o primeiro capítulo descritivo de Chandrapore, inicia-se com o jantar na casa de Hamidullah onde Aziz é convidado. Estas cenas introdutórias têm como propósito apresentar algumas das personagens principais (Adela e Mrs. Moore), bem como algumas das mais importantes personagens secundárias (os Turtons). É também no início do filme que o espectador tem conhecimento do objectivo da viagem de Adela e Mrs. Moore à Índia e de que Adela está noiva de Ronny, mas que se apresenta logo de início hesitante quanto ao casamento. Toda a parte inicial está ligada a outra modificação crucial: o foco passa de Aziz (que no livro precede Adela em muitas páginas) para Adela, o que implica a reconstrução de dois temas importantes incluídos no romance – a experiência imperial dos britânicos na Índia e a questão das relações pessoais. Vemos então que a relação entre Aziz e Fielding, central ao romance, é deslocada e substituída pela relação mais convencional (heterossexual) entre Aziz e Adela. Esta decisão de Lean deve-se a duas razões: por um lado, para deixar claro o que aconteceu nas grutas (tema central da sua adaptação) e, por outro lado, para tornar a personagem de Adela mais interessante e apelativa.

Aquando da chegada do comboio a Chandrapore, estão já reunidos os guardas militares, uma banda musical, um grupo de oficiais, e alguns indianos de classe alta para a recepção dos Turtons. Ronny, ao dar as boas-vindas à sua futura esposa, beija Adela na cara apressadamente, pois como ele próprio explica: “I’m part of the reception committee”

⁶¹ No romance, Ronny afirma o seguinte “Nothing’s private in India” (PI, Part I: 49). No filme é Mrs. Turton quem faz uma afirmação idêntica (00:06:52). Os anglo-indianos vigiavam-se entre eles, o que levava à perda de privacidade e a grande insegurança, sendo necessário cumprir todas as regras sociais vigentes para que não fossem expulsos do clã (PI, Part I: 62).

(00:10:02). A separação entre os dois grupos, os Turtons e as novas visitantes, e também entre mãe e filho, começa já a tornar-se visível nesta altura do filme, iniciando assim o desenvolvimento de duas intrigas. Adela é também surpreendida com a atitude de Ronny ao cumprimentá-la de forma rígida e insensível, sem mostrar qualquer paixão ou afeição na sua voz e nos seus gestos, ao contrário do homem afável que ela conhecera em Inglaterra. Na sua obra, Forster entra em detalhes acerca do passado da relação destas duas personagens, mas, dada a sua extensão, o filme apenas fornece ao espectador algumas informações sobre a história inicial deste relacionamento.

Adela é claramente apresentada como uma potencial solteirona cujas esperanças em casar residem no Oriente. Na agência de viagens ela afirma que não irá precisar de um bilhete de volta e depois, na Índia, a câmara realça, através do uso do grande plano, a sua crescente desilusão com a falta de desejo sexual da parte de Ronny: à sua chegada, na estação, Ronny oferece flores brancas a Adela, beija-a castamente na face e retira-se para receber Mr. Turton, ocasionando a observação irónica por parte de Mrs. Moore: “I’d no idea he was so important” (00:10:47). Mais tarde, em casa, Ronny diz-lhe boa-noite sem entrar no seu quarto e a desilusão de Adela é registada através do plano do seu reflexo no espelho: um sinal de frustração sexual, mas também de insegurança quanto à sua identidade e à sua atractividade.

A cena seguinte inicia-se com um plano de pormenor de uma bandeira britânica colocada no carro oficial dos Turtons que quase atropela Aziz (Victor Bannerjee) e o seu amigo Mahmoud Ali (Art Malik) nas suas bicicletas, o que faz surgir alguns comentários negativos por parte dos dois indianos: “McBryde. When he first came out, Hamidullah said he was quite a good fellow. But they all become exactly the alike” (00:11:36). Em relação aos ingleses, Aziz comenta: “I give any Englishman two years” (00:11:47), e Mahmoud responde: “The women are worse” (00:11:50), ao que Aziz afirma: “I give them six months” (00:11:52). Estas palavras são a constatação de que os ingleses recém-chegados são pessoas simpáticas mas, em contacto com os anglo-indianos transformam-se, segundo afirma Hamidullah. Tornam-se prepotentes e distantes, em dois anos os homens e em seis meses as mulheres (PI, Part I: 32). Através deste diálogo importa salientar outro aspecto importante no que diz respeito à presença das mulheres e ao modo como são representadas. Tal como afirma Paula Sampaio: “(...) in most novels when European women appear, they usually mean ‘trouble’” (2008: 302). Este é de facto o caso em *A Passage to India*, onde a chegada de Adela provoca

um incidente político.⁶² Na versão de David Lean, a figura da mulher serve para explicar a desgraça do império.⁶³

A Passage to India tem sido sujeito a um tipo de leitura feminista que acusa o texto e o seu autor de misoginia (Sampaio, 2008: 302). As mulheres inglesas apresentadas no livro de Forster assumem nesta crítica uma posição de destaque. Existem vários indícios de uma generalizada e declarada animosidade contra as mulheres anglo-indianas. O romance começa com um encontro só de homens que introduz as principais personagens indianas, Hamidullah, Aziz e Mahmoud Ali, reunidos numa conversa amigável sobre a possibilidade de amizade entre indianos e ingleses. Os três chegam à conclusão que não é possível manter uma amizade deste tipo, sobretudo quando se trata das mulheres (PI, Part I: 32). A chegada de Mrs. Moore e de Adela a Chandrapore propicia a ocasião para esta suposição ser posta à prova. Quanto às mulheres anglo-indianas, estas são descritas como sendo snobes (elas menosprezam Aziz; PI, Part I: 36) e pretensiosas – as janelas do Clube inglês estão barradas, pois: “lest the servants should see their memsahibs acting” (PI, Part I: 42). Elas revelam-se insensíveis e até cruéis para com os indianos (PI, Part I: 44), não mostrando qualquer compreensão ou respeito pelas diferenças culturais: no *Bridge Party*, Mrs. Turton tem pavor das indianas (“those purdah women”) e diz de forma arrogante a Mrs. Moore e a Adela: “you’re superior to everyone in India except one or two of the ranis, and they’re on an equality” (PI, Part I: 56). O insucesso desta festa é atribuído às mulheres, pois segundo Forster: “The Englishmen had intended to play up better, but had been prevented from doing so by their womenfolk” (PI, Part I: 60).

Também Fielding confirma esta percepção pois assim que chegou à Índia apercebeu-se de que as mulheres inglesas e os indianos não combinavam (“wouldn’t combine”; PI, Part I: 74). Fielding não é bem visto pelas anglo-indianas que antipatizam com esta personagem devido à sua atitude de indiferença em relação a elas e à sua falta de cavalheirismo: “he took no notice of them, and this, (...) did him harm in a community where the male is expected to be lively and helpful” (PI, Part I: 74). Este é um tópico recorrente: em discussão com Aziz sobre as mulheres, Fielding admite que estas são mais simpáticas em Inglaterra, pois: “There’s something that does not suit them out here” (PI, Part I: 119). O romance parece comprovar a perspectiva de que as mulheres são antagónicas à Índia. Daí que a obra tenha

⁶² Ao chegar ao acampamento organizado por Aziz junto às grutas de Marabar, sem qualquer conhecimento do incidente que tinha ocorrido, Fielding significativamente reflecte sobre Mrs. Moore e Adela: “I knew these women would make trouble.” (PI, Part I: 153)

⁶³ Em entrevista, David Lean respondeu à pergunta “Do you feel that Forster’s portrayal of the British woman in India was a fair one?” da seguinte forma: “I think that was more or less fair. In fact, I’ve made it rather worse, if anything. I’ve taken some of the worst stuff and put it on to the women, on to Mrs. Turton (...) rather than the men” (Organ, 2009: 84).

sido alvo de críticas principalmente por parte de feministas que a vêem como contendo sinais da misoginia de Forster ao fazer um retrato desfavorável das mulheres que, ao contrário dos homens, parecem desconhecer a impossibilidade de entender “verdadeiramente” a Índia. Adela é a principal vítima deste desconhecimento, pois nunca chega a ser realmente admitida no interior da sociedade indiana. Aqui está representada a visão misógina/imperialista que considera as mulheres como o principal problema da Índia. Tal como sustenta John Hill, as mulheres dos romances de Forster geralmente actuam como desafiadoras das convenções do comportamento colonial (2005: 110). Este papel é preservado em muitos dos filmes sobre o Raj Britânico com mulheres (como Mrs. Moore) a duvidarem das pretensões morais do imperialismo ou (como Mrs. Moore e Adela) a transgredirem os limites aceitáveis e a enfraquecer a capacidade dos britânicos em governar (Hill, 2005: 112). O próprio Lean expressou de forma directa: “It’s a well-known saying that the women lost us the Empire. It’s true.” (Silverman, 1989: 186).

Aziz é visto pela segunda vez na casa de um advogado, Hamidullah (Saeed Jaffrey), a escrever uma prescrição à sua mulher, Begum Hamidullah, que se apresenta com febre derivada da água poluída da torneira. Curiosamente, esta é a única vez no filme em que vemos Aziz a exercer a sua profissão de médico (à excepção do final do filme onde ele aparece num hospital local, em Caxemira). O enredo fílmico começa agora a tornar-se semelhante ao início do livro onde Aziz está na casa de Hamidullah a jantar com os seus amigos e recebe um recado do Major Callendar (Clive Swift), médico cirurgião de Chandrapore e superior hierárquico de Aziz, para se dirigir ao seu bangaló. No entanto, Lean omitiu o convívio entre os amigos durante este jantar e a conversa sobre a possibilidade de amizade entre indianos e ingleses, que ocupa as seis páginas iniciais do capítulo II do livro, e que acaba por ser um tema central à obra.

Quando chega ao seu destino, Aziz é informado por um criado de que Mr. Callendar já se tinha ido embora. Era hábito de Callendar interromper Aziz à hora do jantar, chamando-o. Esta chamada não correspondia a nenhuma emergência médica, tratava-se apenas de uma demonstração de superioridade rácica face ao indiano (PI, Part I: 35). Aziz enfurecia-se com esta atitude de prepotência, mas acabava por responder à chamada de acordo com as regras britânicas de viver em sociedade (PI, Part I: 36). Surgem então as inglesas Mrs. Callendar (Ann Firbank) e Mrs. Leslie (Phyllis Bose) que, ignorando por completo a presença de Aziz, apoderam-se da *tonga* (carro leve de duas rodas) que este usara para se deslocar (por causa do acidente com o carro dos Turtons, tinha um furo no pneu da sua bicicleta) e dão ordem ao condutor para ir para o Clube inglês. O espectador pode já formar uma ideia quanto à postura

dos anglo-indianos para com os indianos, sobretudo pela atitude das mulheres, de desdém e superioridade. Ofendido e revoltado, Aziz volta a pé para casa, mas antes passa numa mesquita para descansar, já que, segundo Forster: “walking fatigued him” (PI, Part I: 37).

Enquanto Forster dá ao leitor uma descrição detalhada da estrutura exterior e interior da mesquita, Lean fá-lo de outra maneira usando a câmara de forma a termos uma imagem da constituição da mesma. A composição visual é magistral: a lua reflectida na água do tanque da mesquita e no rio Ganges, o vento a bater nas folhas caídas e Mrs. Moore a aparecer como se fosse um fantasma – talvez uma premonição da sua morte. É durante este breve encontro entre Aziz e Mrs. Moore que os dois se conhecem e criam empatia um com o outro. Neste primeiro encontro de Aziz com Mrs. Moore na mesquita, Lean mantém-se fiel ao diálogo de Forster. Torna-se num encontro chave para a restante história, tanto no livro como no filme. Aziz pela primeira vez depara-se com uma mulher inglesa que não o trata como um ser inferior – como aconteceu momentos antes com Mrs. Callendar e Mrs. Leslie. Ao aperceber-se de que Mrs. Moore se comportou conforme a sua religião, tirando os sapatos antes de entrar na mesquita, Aziz dirige-se-lhe de forma afável. No filme, Mrs. Moore age livre de preconceitos raciais, tratando Aziz como um indivíduo em cujo país ela é apenas uma mera visitante e talvez até uma intrusa.

Esta “aventura” de Mrs. Moore serve de catalisadora para as cenas seguintes, pois ela foi a primeira a “ver a Índia”, antes que Adela tivesse a sua oportunidade. Ao contar-lhe o sucedido, quando regressa ao Clube inglês, onde estava a decorrer uma peça musical, *Cousin Kate*, faz aumentar o desejo de Adela em conhecer a “verdadeira Índia”. É também no final desta sequência, quando Aziz acompanha Mrs. Moore até ao Clube, que ficamos a saber da restrição à entrada de indianos, evidenciando, mais um vez, a superioridade inglesa neste país, o xenofobismo e a ausência de inter-relacionamentos com os nativos: “Indians are not allowed into the Chandrapore Club even as guests” (PI, Part I: 41).

É desta forma que Mr. Turton, ao saber do verdadeiro desejo de Adela, e ansioso por agradar às duas recém-chegadas propõe uma festa que intitula de *Bridge Party*, ou seja, uma festa destinada à aproximação das duas culturas, do Ocidente e do Oriente.

Passamos, então, para a cena que representa o dia da festa, também catalisadora para o resto da história. Logo de início somos confrontados com o abismo entre os dois povos, ingleses e indianos, que se apresentam no filme divididos em espaços distintos. Ao longo da festa são-nos apresentados alguns dos preconceitos e mal entendidos resultantes do convívio intercultural, como por exemplo a atitude de superioridade e os comentários racistas de Mrs. Turton e a sua ignorância ao não saber que as nativas também falavam inglês. O espectador

presencia o descontentamento de Mrs. Moore relativamente à forma como os indianos são tratados pelos anfitriões, ao repreender o seu filho, assistindo deste modo à primeira ruptura entre mãe e filho – um aspecto temático presente no livro e no filme, pois mãe e filho não se conseguem inter-relacionar. Sobre esta festa Mrs. Moore comenta: “The whole of this entertainment is an exercise in power and the subtle pleasures of personal superiority” (00:30:32). No livro Mrs. Moore repreende o filho dizendo que em casa (Inglaterra) ele não era preconceituoso. Ela acusa os anglo-indianos de serem mesquinhos perante os demais e perante os indianos, de tal forma que praticamente não reconhece o seu filho:

[Mrs. Moore:] “You never used to judge people like this at home.” (PI, Part I: 49)

[Ronny:] “People are so odd out here, and it’s not like home – one’s always facing the footlights” (PI, Part I: 62)

Adela também se sente incomodada com a forma como os convidados indianos são tratados pelos ingleses, à exceção de Mr. Fielding (James Fox) e de Mr. Turton que são os únicos que se esforçam por serem cordiais. É nesta festa que Fielding, reitor do Colégio Estatal, tem a oportunidade de convidar Adela e Mrs. Moore para um chá na sua casa, de forma a satisfazer o desejo de Adela em conhecer indianos, dizendo que poderiam conhecer um velho professor de filosofia, Narayan Godbole (Alec Guinness). Mas quando Adela menciona Aziz, Fielding predispõe-se a convidá-lo também.

A interpretação de David Lean do *Bridge Party* e do chá na casa de Fielding, onde estão reunidos Mrs. Moore, Adela, Godbole e Aziz é, em grande parte, fiel ao livro. Magoado e humilhado pelos anglo-indianos, Aziz sente-se altamente lisonjeado pelo convite de Fielding e assim que chega a sua casa tornam-se amigos. No entanto, o espectador apercebe-se da forma excessiva de Aziz em querer agradar ao seu novo amigo, ao oferecer prontamente o seu botão do colarinho após Fielding ter partido o seu. A personagem de Aziz em Forster é mais complexa e desconfiada dos britânicos em geral, mas após a boa impressão causada por Mrs. Moore obtém o mesmo tratamento por parte de Fielding, que o trata como um igual, dizendo: “Please make yourself at home” (00:31:49) – uma expressão que Aziz nunca ouvira ou esperara de um inglês. No filme, Aziz é retratado como sendo cómico, ingénuo e com uma grande predisposição para entreter os seus convidados ingleses aquando da ida às grutas.⁶⁴ Ao contrário da personagem de Forster, Aziz parece não conter nenhuma malícia: muitas das suas críticas negativas (sobre Adela, os britânicos ou os Hindus) foram removidas de maneira a

⁶⁴ Em entrevista, David Lean esclareceu: “I wanted Dr. Aziz to start as kind of naive – the more goofy he was in the beginning, the greater the transformation would be after the trial.” (Organ, 2009: 94)

que ele pudesse emergir no filme como uma pessoa mais coerente e agradável. Ao contrário do romance, Aziz não mente a Adela na cena da gruta, pois Lean altera a pergunta de Adela a Aziz para “You were married, weren’t you?” em vez de “Are you married, Doctor Aziz?”, formulada por Forster. Quando ele não consegue encontrar Adela, fica claramente agitado e o seu relato a Fielding dos factos ocorridos coincide com o ponto de vista da câmara. Ao falar sobre a discrepância entre o tratamento das personagens inglesas e das personagens indianas nos filmes sobre o Raj Britânico, John Hill explica:

In the case of the Raj films, psychological complexity and depth are much more likely to be bestowed upon the British characters than the Indian. This is most apparent in *A Passage to India* where there is a considerable simplification of the Indian characters in comparison to the original novel. (Hill, 2005: 104)

Quanto à personagem de Fielding na obra de Forster, sabemos que é moldado em ideais liberais e que é assumidamente um ateu (um detalhe que Lean omite).⁶⁵ Fielding representa a verdadeira missão civilizadora através da prestação de serviços educacionais; contudo, a sua curiosidade, imaginação e espírito independente, eram vistos com sobrançeria (Lago, 1995: 74). Ao contrário dos restantes membros representativos do Raj Britânico, Fielding tem um carácter mais completo, um coração mais desenvolvido, por demonstrar os seus sentimentos e ser aberto às diferenças culturais. Para além disso, ele está ciente dos absurdos do domínio britânico e não evita o contacto social com os indianos, o que o torna popular pois demonstra ser sensível aos aspectos culturais que o cercam (Hill, 2005: 108). Relativamente à questão da atracção sexual entre estas duas personagens presente no romance, Lean parece tê-la minimizado e é difícil concluir se as cenas entre Aziz e Fielding devem ou não ser interpretadas como contendo uma carga erótica (Hill, 2005: 108). Por outro lado, é a relação de amizade entre os dois que acarreta no filme a maior carga emocional e a que proporciona as justificadas cenas finais.

No *Tea Party*, Adela e Mrs. Moore mencionam a decepção de ambas em relação à atitude de um casal indiano que no *Bridge Party* as tinha convidado para visitarem a sua casa, sendo que as iriam buscar na carruagem deles.⁶⁶ Contudo, estes nunca chegaram a aparecer. Godbole responde que o casal indiano teve vergonha da sua casa e que apenas fizeram o convite para serem simpáticos e não para serem levados a sério. Este comentário leva Aziz a

⁶⁵ Sobre esta personagem, Phillips explica: “Forster modeled Fielding in himself; like Fielding, Forster was a British teacher who tried to relate to the people of India when he was there.” (2006: 405)

⁶⁶ No romance, trata-se de Mr. e Mrs. Bhattacharya, um casal hindu que não é mencionado no filme pelos seus nomes.

convidar as duas para a sua casa, pois não queria que ficassem com a impressão de que todos os indianos são indelicados. Porém rapidamente muda de conversa quando Adela lhe pede a sua morada, pois, segundo Forster: “Aziz thought of his bungalow with horror. It was a detestable shanty near a low bazaar. There was practically only one room in it, and that infested with small black flies” (PI, Part I: 79). É então que Aziz propõe um piquenique nas Grutas Marabar, “a wonder of India” (00:37:12). Este convite de Aziz provoca um olhar preocupado por parte de Godbole.⁶⁷ A sua natureza mística detecta nesta altura um sinal de perigo, já que aparentemente esta personagem, no livro e no filme, tem um certo receio das grutas e responde de forma vaga e hesitante quando Adela lhe pede para as descrever por ser o único que as tinha visto: “There is an entrance where you enter and through this entrance, man-made, there is a circular chamber.” (00:37:56); “They are all the same. Empty and dark.” (00:38:15).

Este convívio é rudemente interrompido por Ronny, claramente incomodado e ignorando por completo os convidados indianos. Assistimos a mais uma evidência de que Ronny não se relaciona com os indianos, excepto em ocasiões oficiais. Para que os ingleses possam manter o seu estatuto imperial, têm necessidade de manter vivos os seus preconceitos, de se manterem distanciados dos nativos e dos seus costumes. Nesta cena, Ronny chama a sua mãe e Adela para assistirem a um jogo de polo, apenas com o intuito de as afastar dos nativos, pois qualquer atitude de aproximação a estes era reprovada pelos anglo-indianos. Ronny mantém, ele próprio, esse distanciamento e mantém a postura de supremacia da sua raça. Por exemplo, ao chegar à casa de Fielding, não cumprimenta os indianos presentes, apesar de o professor Godbole o cumprimentar com deferência. Na Índia, os ingleses não tinham de ser simpáticos nem de se misturar com seres inferiores, tal como afirma Ronny na obra e no filme: “I’m just a servant of the Government (...) we’re not pleasant in India, and we don’t intend to be pleasant. We’ve something more important to do” (PI, Part I: 63). Nesta sua intervenção, Ronny demonstra não só a visão superior, autoritária e magistral de inglês, como também a sua crença nos valores do Império.

É durante a cena seguinte do jogo de polo que Adela decide não se casar com Ronny. A atitude de Ronny na casa de Fielding, rude e intolerante, é o que leva, em parte, a que Adela rompa o noivado. Nesta cena Lean indica a reacção de Ronny através de uma imagem

⁶⁷ Acerca da personagem de Godbole, o professor hindu representado pelo actor caucasiano Alec Guinness, Robyn Wiegman critica a escolha de Lean ao ter optado por um actor branco dizendo que esta escolha reproduz uma hierarquia racial ao negar aos actores “não-brancos” os papéis de destaque e reproduz também uma forma de etnocentrismo na qual os actores brancos podem ocupar e significar toda a variedade humana de uma maneira que os actores não-brancos não conseguem (Wiegman, 1998: 164; Hill, 2005: 104).

inteligente: o plano de um jogador a cair do seu cavalo durante o jogo. É uma observação concisa e admirável da forma inglesa de aceitar uma infelicidade com dignidade. É a primeira vez no filme em que há uma ligação emocional entre os dois, pois é visível o abalo de Ronny apesar de este reagir de forma calma e educada, típica de um inglês. Ronny representa uma personagem cujo carácter é moldado pela sociedade e que não se deixa influenciar pelos seus próprios sentimentos, pois o sistema cultural assim o exige. Porém, os limites do temperamento inglês são testados na cena seguinte do filme - o primeiro grande desvio ao romance e, de alguma forma, o mais radical e interessante de toda a adaptação.

Aos 45 minutos de narrativa fílmica temos a adição de uma cena que não consta no livro. Lean acrescenta uma cena em que Adela passeia de bicicleta pelo campo, acabando por descobrir um conjunto de esculturas eróticas nas ruínas de um templo associado a antigos rituais de fertilidade.⁶⁸ Esta cena contém uma óbvia carga simbólica, pela sugestão do despertar da sexualidade e do desejo na personagem feminina, ao mesmo tempo que prepara o espectador para a sequência que terá lugar nas grutas de Marabar e também prefigura um momento perturbante durante a ida de Adela para o tribunal quando um nativo, disfarçado de macaco, relembra Adela do incidente que tivera no templo, fazendo a ligação entre os dois eventos. O despertar sexual vem envolto no medo da irracionalidade de tais pulsões, até então desconhecidas e simbolizadas, também, no súbito e ruidoso aparecimento de inúmeros macacos que deslizam pelas esculturas. Assistimos, então, ao impacto de uma Índia sensual e erótica numa personagem cuja frustração sexual é cada vez maior. Ela está a ser confrontada com uma cultura bastante diferente, erótica e emocional em vez de recatada e reprimida.

Este episódio único, inserido deliberadamente na versão fílmica, foi criado para substituir o episódio do livro do passeio de carro que um indiano nobre, Nawab Bahadur (ausente no filme), oferece a Ronny e Adela após o jogo de polo. Pelo caminho têm um acidente, danificando o carro, e são socorridos por alguém que estava de passagem, Miss Derek (também omitida no filme). Ronny e Adela fazem as pazes, pois ambos concordam que se tratou apenas de uma discussão passional e reatam o noivado. Tal como irá acontecer na cena das grutas, um momento de imprecisão – não chegamos a saber qual foi a verdadeira causa do acidente (um fantasma? Um animal? Que animal?) – é substituído por um momento de reconhecimento, o qual confirma que os distúrbios sexuais de Adela estão na raiz da sua decisão em se casar.

⁶⁸ Kevin Brownlow menciona o apreço de Lean pelos templos eróticos de Khajuraho (1997: 548). Foi neste local, em 1966, que Lean conheceu a sua quinta esposa, Sandra Hotz, que interpreta o papel de Stella em PI.

No filme, por sua vez, uma sequência visualmente impressionante e sem diálogo mostra ao espectador Adela num templo antigo a contemplar várias esculturas nuas em poses eróticas, sendo depois afugentada por um grupo de macacos histéricos. Atormentada, regressa ao bangaló de Ronny e diz-lhe que retira tudo o que disse durante o jogo do polo, “I’ve been such a fool” (00:51:00). A questão aqui é claramente salientar o encontro de Adela com a Índia sexualizada, o que a induz a voltar atrás na sua decisão e a tornar-se noiva de Ronny, possivelmente porque ela espera que um casamento neurótico e não erótico a “salve” de si própria, ou seja, ela conta com Ronny para dominar os seus desejos sexuais (Sinyard, 2000: 157). Para além disso, Lean justifica a inserção desta cena dizendo: “I used that scene to show her as-yet-untapped sexuality. I always imagined to myself (...) that she was brought up in some vicarage somewhere and both parents died. She was a very repressed girl. I wanted to say she was opening out.” (Brownlow, 1997: 653). Parece-nos incontestável que a motivação de Lean para que a sua protagonista voltasse a estar noiva é mais convincente e intrigante do que no romance, onde Ronny e Adela se reconciliam por causa de um acidente que envolve um carro e um (suposto) animal.

A cena seguinte tem lugar num baile à noite, onde Ronny e Adela dançam juntos por sugestão de Mrs. Moore, ao som da música “Lady be Good”. Mais tarde, sozinha no seu quarto, acompanhada pela imagística da natureza elaborada por Lean, Adela relembra as esculturas eróticas numa cena apresentada através do uso da analepse. Em termos simbólicos, esta cena está inteiramente carregada de erotismo e sexualidade. O calor, a estridência violenta dos macacos, a lua cheia, as súbitas chuvas torrenciais, Adela deitada na cama, agitada e suada, pensando nas esculturas eróticas, são todos elementos que os espectadores irão reconhecer como indicativos da problemática e reprimida sexualidade feminina.

Outra cena presente no filme e no livro é a visita de Fielding a Aziz, que está na cama com uma ligeira febre, resultado da mudança das condições atmosféricas. O livro menciona que Aziz ficou doente na mesma altura que Godbole, ou seja, após o chá na casa de Fielding. Mais adiante no romance, tomamos conhecimento de que Adela também ficou “doente” na mesma altura, sofrendo de uma ligeira perturbação mental – “half pressure” segundo as palavras de Adela (PI, Part II: 219). Somente após o julgamento é que o leitor recebe esta informação, quando Adela conversa com Fielding sobre o seu estado mental antes da ida às grutas (PI, Part II: 218-19). No filme, os problemas de Adela são atribuídos, por Mrs. Moore, à Índia e ao seu ambiente estranho: “India forces one to come face-to-face with oneself. It can be rather disturbing” (00:52:00), levando o espectador a supor que o estado perturbado de Adela é atribuível ao seu despertar sexual após ter visto as figuras eróticas.

A Parte II do romance, intitulada “Caves”, começa com uma fascinante descrição geológica acerca da origem das grutas, descritas como bolhas vazias dentro das rochas mais altas de Dravidia (sul de Índia) existindo desde o início dos tempos: “They are older than anything in the world. No water has ever covered them, and the sun who has watched them for countless aeons may still discern in their outlines forms that were his before our globe was torn from his bosom” (PI, Part II: 125).

Devido à importância atribuída a este local (pois é onde ocorre o evento mais importante da história que dá origem ao desenrolar de outros acontecimentos associados à visita às grutas e particularmente ao seu eco característico), consideramos relevante fornecer uma breve descrição quanto à sua constituição, empregando as palavras de Forster:

A tunnel eight feet long, five feet high, three feet wide, leads to a circular chamber about twenty feet in diameter. This arrangement occurs again and again throughout the group of hills, and this is all, this is a Marabar cave. (...) They are dark caves. Even when they open towards the sun, very little light penetrates down the entrance tunnel into the circular chamber. There is little to see, and no eye to see it, until the visitor arrives for his five minutes, and strikes a match. (...) a bubble-shaped cave that has neither ceiling nor floor, and mirrors its own darkness in every direction infinitely. (PI, Part II: 126-27)

As Grutas Marabar são baseadas nas Grutas de Barabar que Forster visitou na sua primeira viagem à Índia em 1912. São mais dispersas do que as grutas fictícias de Forster e não são visíveis de Bankipore, a cidade modelo usada para a criação de Chandrapore, e existiam menos grutas do que as que Forster sugere na sua obra (Messenger, 1999: 22). A particularidade destas grutas está no eco que elas emitem em resposta a um qualquer ruído.⁶⁹ É este eco que abala Mrs. Moore e Adela, as quais ficam claramente afectadas após a ida às grutas. Mrs. Moore é a primeira a perder a calma assim que ouve o eco pela primeira vez, um barulho indistinto que soa a algo como “Boum” e que a torna apática e atormentada. O eco debilita o estado desta personagem e é a fonte do seu mau humor, perda de fé e consequente degenerescência e morte. Forster vai mais adiante e indaga sobre assuntos relacionados com a vida e a morte, a crença e a dúvida, a indiferença cósmica, como resultado de um eco que destrói todas as distinções, reduzindo a faculdade do raciocínio do homem. Lean, limitado pelo tempo, apenas faz algumas alusões a estas questões metafísicas no seu filme.

⁶⁹ Segundo Phillips: “The Marabar Caves provide the central metaphor of both the novel and the film: individual call out to each other and receive nothing but an echo in reply, suggesting the failure of human beings to communicate with each other in a meaningful way.” (2006: 430)

No que diz respeito à acção dramática, importa comparar a concepção do episódio que tem como cenário as Grutas Marabar que, por constituir o principal ponto de viragem, adquire uma indiscutível centralidade. Seguindo um enredo próximo do romance de Forster, a sequência inicia-se com a chegada de Aziz, dos seus criados indianos, de Mrs. Moore e de Adela, já que Fielding e Godbole perdem o comboio devido ao prolongamento das orações de Godbole.⁷⁰ Durante o percurso até às grutas, enquanto Adela e Aziz se deslocam sentados em cima de um elefante, Aziz diz-lhe que está orgulhoso por ter a companhia de Mrs. Moore e de Adela (“You cannot imagine how you honor me”; 01:09:27) dizendo que se sente como Alamgir – referência a um imperador Mongol. No livro, Forster dedica a sua atenção aos seis imperadores Mongóis que são omitidos no filme à excepção desta referência por parte de Aziz. Entram na primeira gruta de onde Mrs. Moore, assustada ao ouvir repetidamente o eco, sai abruptamente para se sentar numa cadeira fora da gruta. Apesar de Adela não ter ouvido, Mrs. Moore murmura algumas palavras, dizendo: “I suppose, like many old people, I sometimes think we are merely passing figures in a godless universe.” (01:15:26). É aqui que o espectador se apercebe de que esta personagem sofreu uma experiência perturbadora de tal forma que destrói a sua fé em Deus. Neste sentido, vemos que Lean segue as ideias principais de Forster, embora recorrendo sobretudo aos meios visuais.

À medida que estas duas personagens, Adela e Aziz, acompanhadas por um guia, sobem a pé o Kawa Dol fazem uma primeira pausa para recuperar o fôlego e sentam-se num rochedo perto um do outro. Adela aproveita este momento para fazer uma pergunta pessoal a Aziz:

Miss Quested Did you love your wife when you married her?

Dr. Aziz We never set eyes on each other until the day we were married. It was all arranged by our families. I only saw her face in a photograph.

Miss Quested What about love?

Dr. Aziz We were a man and woman. And we were young. (01:17:56)

Numa segunda pausa, Aziz estende a mão a Adela para a auxiliar e Lean dá-nos um plano focado das mãos de ambos, uma branca e outra castanha, evidenciando a diferença de cores/raças. Adela pergunta-lhe “Dr. Aziz, did you have more than one wife?” (01:19:23) ao que Aziz responde incomodado “One. One, in my case.” (01:19:29). Esta pergunta inocente por parte de Adela faz com que Aziz largue a sua mão, deixando-a sozinha por alguns

⁷⁰ Um comentador do filme (Richard Goodwin) é da opinião de que Godbole prolongou deliberadamente as suas orações para perder o comboio, já que anteriormente havia demonstrado algum receio quanto a esta ida às grutas (Santas, 2012: 135).

momentos. Visivelmente perturbado, desloca-se para uma zona mais afastada e senta-se para fumar um cigarro e restabelecer a calma. Entretanto, o espectador vê Adela a entrar numa das grutas, a acender um fósforo e a apagá-lo após ouvir Aziz a chamar por si. Quando Adela vê a figura de Aziz numa sombra projectada no interior da gruta, está em lágrimas e à beira de um colapso. O breve diálogo entre Aziz e Adela antes de ela entrar na gruta revela-se mais conciso do que no romance: uma delicada discussão sobre o amor, casamentos combinados e sentimentos sexuais instintivos entre homem e mulher é o suficiente para desconcertar Adela sobre a sua própria sexualidade e o seu noivado com Ronny. Quando entra na gruta, o que a persegue é uma acumulação de pensamentos sobre o impacto da Índia, a sua hostilidade em relação ao imperialismo e aos anglo-indianos, as suas dúvidas quanto ao seu noivo, o toque da mão de Aziz, culminando num colapso sob a pressão do eco e da sua frustração sexual (Sinyard, 2000: 158).

De seguida vemos um elefante no acampamento a entrar num depósito de água e um plano de pormenor que mostra a água a transbordar e que Neil Sinyard denominou de “masturbatory running water” (2000: 158). Um crítico, Howard Maxford, oferece uma possível interpretação para este plano dizendo que se tratou do primeiro orgasmo de Adela e que a imagem da água a verter contém essa conotação sexual (2000: 152). Seguidamente temos o repentino “What’s happened?” de Mrs. Moore – uma reacção, ao estilo de Lean, para sugerir a premonição de uma fatalidade. Numa rápida sucessão de planos vemos o chapéu de Adela a ser levado pelo vento, as feridas e arranhões de Adela enquanto corre pela ravina abaixo passando entre os cactos, Aziz agitado a correr para o acampamento, a chegada de Fielding, e Aziz a informar que Adela tinha descido para a estrada e entrado no carro de Mrs. Callendar, que havia dado boleia a Fielding (no livro é Miss Derek). Este é realmente o primeiro episódio dramático do filme, durando quase uma hora, pois o que acontece nas grutas tem repercussões graves em todas as personagens principais e o tom do filme adquire conotações potencialmente trágicas.

O episódio da ida às grutas é também narrado de forma extensa por Forster no capítulo XV da Parte II do seu romance. Na sua versão, o diálogo entre Adela e Aziz, em que ela o interroga acerca do seu casamento, é acompanhado pelo acesso aos pensamentos de cada um deles.⁷¹ Do lado da personagem feminina, encontramos a admiração pela beleza física do indiano, que nela parece provocar um sentimento que se aproxima mais da inveja e da frustração, do que propriamente do desejo:

⁷¹ No romance, Aziz responde positivamente quando Adela lhe pergunta se é casado, pois, segundo Forster: “he felt it more artistic to have his wife alive for a moment.” (PI, Part II: 148)

She did not admire him with any personal warmth, for there was nothing of the vagrant in her blood, but she guessed he might attract women of his own race and rank, and she regretted that neither she nor Ronny had physical charm. It does make a difference in a relationship – beauty, thick hair, a fine skin. (PI, Part II: 148)

Do lado de Aziz, a revolta e o sentimento de ofensa perante a pergunta evocativa de um aspecto da sua própria cultura (poligamia): “Have you one wife or more than one?” (que não é a mesma pergunta feita no filme: “Did you have more than one wife?”). De acordo com o narrador do livro: “to ask an educated Indian Moslem how many wives he has – appalling, hideous!” (PI, Part II: 149). Este é o pensamento não exteriorizado de Aziz e, para não demonstrar a sua revolta, dirige-se a uma das grutas para recuperar a tranquilidade e boa-disposição. Adela, ignorante de que ofendeu Aziz, entra numa outra gruta, perseguida pelas dúvidas que lhe ensombram a perspectiva do casamento com Ronny. O final do capítulo XV e o início do capítulo XVI não deixam, pois, que parem dúvidas no espírito do leitor quanto à inocência de Aziz relativa à acusação de assédio sexual de que virá a ser alvo em tribunal. O único enigma que persiste é o do verdadeiro motivo para a precipitada fuga de Adela, sendo que a presença de um guia indiano nas grutas não deixa nunca de figurar como hipotética explicação.

Após o incidente nas grutas, os eventos seguintes desenrolam-se numa sucessão rápida quando o comboio regressa a Chandrapore, começando com a detenção de Aziz e culminando no julgamento. Nesta altura da história, Fielding enfrenta um dilema, pois, ao saber da acusação de assédio sexual contra Aziz, exclama: “Absolutely impossible. Grotesque. (...) But the charge must rest on some dreadful misunderstanding” (01:31:42). Fielding encontra-se numa situação complicada, ao enveredar por um caminho que ele considera ser o mais honesto e humano, apoiando os fracos e lesados independentemente do lado a que pertencem, ingleses ou indianos. Depois da afirmação de Mr. Turton quando no Clube lhe diz que não se pode apoiar ambos os lados de uma contenda – “one can’t run with the hare and hunt with the hounds” (01:44:38) – Fielding é banido do Clube por mostrar vontade própria ao apoiar e acreditar em Aziz. Fielding mantém-se fiel aos seus princípios e à crença na inocência de Aziz que, com o decorrer do tempo, vem a considerar seu amigo, tendo para isso de entrar em discordância com os seus pares. Ao fazê-lo, Fielding estava a trair o seu país na medida em que, recordemos, era comumente aceite que não devia existir amizade entre os ingleses, a raça supostamente superior, e raças inferiores como a dos indianos.

Quanto à cena do julgamento (clímax da acção), esta segue de forma muito semelhante à narrativa literária, incluindo a parte posterior ao julgamento em que Fielding oferece guarida

a Adela enquanto Aziz é levado pelos seus amigos para festejarem a sua vitória. Na obra de Forster, o julgamento acontece a meio do livro, enquanto as cenas culminantes surgem, mais adiante, na Parte III. Na Parte II, nomeadamente dos capítulos XVII ao XXXI, Forster dedica-se às cenas em que Fielding é hospitaleiro com uma Adela desamparada, à medida que a relação de Aziz e Fielding se vai deteriorando. É nesta parte do filme, ou seja, durante o decorrer do julgamento, que o espectador assiste também à morte de Mrs. Moore aquando do regresso a casa (Inglaterra). Em pleno alto mar, o repetido som do eco como se fosse um zumbido provoca a sua morte, presumivelmente devido a um ataque cardíaco.

Um dos melhores momentos do filme é quando Adela se dirige ao banco de testemunhas, quase como um sonho mas não em câmara lenta, para sugerir uma mente ainda em estado de choque e acompanhada por uma banda sonora evocativa de vozes e do misterioso eco. A Bíblia surge na *mise-en-scène* do filme trazendo outras conotações: a piedade dos ingleses, a perda de fé de Mrs. Moore, a educação de Adela (“I was brought up to tell the truth”; 02:04:05), as diferentes religiões e costumes presentes na Índia como possíveis causadoras desta crise. A montagem magistral de Lean durante o testemunho de Adela – imagens de quando ela e Aziz deram as mãos e de quando ela acende um fósforo dentro da gruta – transpõe os pensamentos de Adela para o interior da gruta, em analepse. Quando ela, num rebate de consciência, se recusa a incriminar Aziz, McBryde (Michael Culver) pergunta-lhe: “Are you mad?”, uma questão frequentemente posta aos heróis e heroínas de Lean.⁷²

A questão da eventual atracção física entre pessoas de raças distintas, subjacente à acusação de assédio sexual que atinge Aziz, transforma-se num tópico central e potencialmente decisivo durante o julgamento levado a efeito no tribunal de Chandrapore. É esse o fio condutor da acusação feita por McBryde, o Superintendente da Polícia, que só consegue admitir a existência desse tipo de atracção num sentido condizente com a superioridade de uma raça sobre a outra. Trata-se de uma tese apoiada no que afirma ser um facto cientificamente comprovado (no livro) e uma verdade universal (no filme): “The darker races are physically attracted to the fairer, but not vice versa. (...) It is merely a fact which any scientific observer will confirm.” (PI, Part II: 202). Arthur Lindley ressalta um aspecto importante acerca desta afirmação: “the white racist’s fear of the darkies attacking his women has been presented as one of the root fictions of imperialism and (perhaps) as *the* root of

⁷² Em *The Bridge on the River Kwai*, Colonel Nicholson questiona-se “am I going mad?” e o médico de Saito pergunta “Are they both mad?”; em *Lawrence of Arabia*, Lawrence é confrontado com a seguinte pergunta “Are you mad?”; e um dos títulos mais sugestivos de David Lean é *Summer Madness*.

racism.” (1992: 65). É por esta razão que o aspecto político do romance é sobre a reacção a um crime sexual inexistente, ou melhor, imaginário.

A reacção do público perante esta suposta verdade científica desconstrói a aparente solidez do argumento. No livro, esta reacção é veiculada por uma voz saída da multidão que assiste ao julgamento que, com uma simples pergunta, provoca um autêntico anticlímax, feito de riso e tumulto: “Even when the lady is so uglier than the gentleman?” (PI, Part II: 202). No filme, significativamente, a pergunta lançada em tribunal como desafio à pretensa verdade científica invocada por McBryde provém do próprio advogado de Aziz: “Even when the lady is less attractive than the gentleman?” (01:53:49) – o que lhe confere um maior peso, na dinâmica argumentativa e processual do julgamento. A perspectiva da presença do desejo feminino que, para cúmulo, se traduz na atracção de uma mulher europeia por um homem indiano, é claramente enfatizada por Lean e não por Forster. No romance, o narrador apenas sugere a existência de uma certa frustração, mesclada de inveja, perante os atributos físicos de Aziz, rejeitando, todavia, a presença de algo que se assemelhe ao desejo sexual na personagem feminina (PI, Part II: 148). O filme de David Lean reforça o despertar da sexualidade e do desejo na personagem feminina e o facto de Adela ter sido vítima das suas próprias fantasias sexuais, despoletadas pela sua semi-inconsciente atracção física por Aziz.

Toda esta experiência, desde o seu primeiro contacto com os ingleses, numa tentativa de aproximação e intimidade, leva a personagem de Aziz a uma radical transformação física e psicológica. Aziz passa a nutrir um profundo sentimento anti-britânico, decidido a procurar um novo emprego fora de Chandrapore num estado indiano fora da Índia britânica, e adopta o típico traje indiano juntamente com o risco preto nos olhos. No encontro com Fielding após o julgamento, a primeira afirmação de Aziz é: “I am an Indian, at last!” (02:19:43), evidenciando o seu estado de espírito e a sua total adesão aos costumes indianos (até aqui ele tentara parecer-se o mais possível com os ingleses, incluindo na maneira como se vestia).⁷³ Para além disso, Aziz critica Fielding pelo facto de os ingleses se manterem sempre unidos (“In the end, you English always stick together”; 02:22:17) após Fielding lhe ter pedido para que dispensasse Adela de lhe pagar uma indemnização de 20 mil rupias pelos danos causados, ao que Aziz responde furioso: “You can go back to the college and tell her to keep the money. Tell her to use it to buy herself a husband!” (02:22:27), acrescentando que não queria ter mais nada a ver com nenhum deles (ingleses). Esta cena marca a ruptura na relação de amizade entre os dois e é a última complicação da história. É uma cena breve, pois Lean queria

⁷³ Segundo Homi K. Bhabha, os colonos limitavam-se a imitar os comportamentos dos ingleses, procurando ser “autênticos” uma vez que desejavam ser aceites por estes (Bhabha, 1994: 84).

centrar-se na parte em que Fielding visita Caxemira, o local escolhido para filmar o último reencontro entre os dois amigos. No romance, sabemos que a decepção de Aziz é intensificada pela contribuição de rumores infundados de que Fielding estaria a ter um caso com Adela, contribuindo para as suas suspeitas de que os dois se iriam casar em Inglaterra e de que Fielding estaria interessado no seu dinheiro. Desconfiado e certo da traição de Fielding, Aziz rejeita uma carta de reconciliação que este lhe envia antes de partir para Inglaterra: “Cyril would marry Miss Quested – he grew certain of it” (PI, Part II: 252).

A última secção do filme pode ser interpretada como um equivalente à última parte do livro, denominada “Temple”, que descreve uma cerimónia em Mau sendo Godbole o organizador dos rituais do nascimento de Krishna (deus indiano), relatado com grande detalhe por Forster, mas reduzido a momentos de fogo-de-artifício à medida que Godbole acende as velas sagradas durante a cerimónia, na versão fílmica. Lean situa esta parte da acção do filme em Srinagar (Caxemira) enquanto Mau se situa na Índia central, um dos estados Hindus onde Godbole nasceu. A escolha de Caxemira teve como propósito causar um maior contraste entre o calor das planícies e a neve dos Himalaias e adicionar outro aspecto épico ao filme, ao proporcionar planos esplêndidos da neve nos Himalaias, da cidade montanhosa de Srinagar e das águas serenas e resplandescentes do lago Dal.

A cena final criada por Lean causou alguma polémica e foi considerada por muitos (incluindo Santha Rama Rau) demasiado “hollywoodesca” e desvirtuadora da intenção original. Enquanto o romance e a peça de teatro terminam, como vimos, com o adiamento de uma verdadeira amizade inter-racial para um futuro mais ou menos longínquo, o filme termina com um abraço entre Fielding e Aziz, sinalizando a existência de uma amizade de igual para igual. O desfecho do filme serve de explicação para o carácter simbólico do abraço entre Fielding e Aziz como forma de comunicação entre indivíduos que preconiza e possibilita uma futura aproximação entre as raças (Phillips, 2006: 432). O interessante é que Forster chega a prever a independência da Índia durante a Segunda Guerra Mundial (a Índia tornou-se um país independente em Julho de 1947). Aziz diz a Fielding no final do romance que quando a Segunda Guerra Mundial emergir, irá surgir a oportunidade de expulsar os britânicos da Índia: “Until England is in difficulties we keep silent, but in the next European war – aha, aha! Then is our time.” (PI, Part III: 288). O escritor acreditava que o poder da classe dominante se aproximava do fim. Encontramos eco desta crença do autor nas últimas intervenções das personagens de *A Passage to India*:

if it's fifty hundred years we shall get rid of you, yes, we shall drive every blasted Englishman into the sea, and then' – [Aziz] rode against him [Fielding] furiously – 'and then', he concluded, half kissing him, 'you and I shall be friends.' (PI, Part III: 289)

Nesta intervenção de Aziz podemos ver retratado o real desejo de independência dos indianos. Uma outra leitura poderá sugerir o desejo de vingança indiana ao pretenderem infligir aos ingleses um castigo fatal, a morte por afogamento.

O filme termina com uma imagem de Adela, de regresso à Inglaterra chuvosa, a ler uma carta comovente escrita por Aziz, algum tempo após o incidente nas Grutas Marabar (no livro passaram-se dois anos; no filme não é explicitado), louvando a sua coragem no julgamento, a qual permitiu que ele fosse feliz ao lado dos seus filhos, e não na prisão: "Because of you, I am happy here with my children instead of in prison" (02:32:47). A última afirmação da carta ("I do not think I will ever see them again"; 02:34:11) conclui a separação entre Fielding e Aziz. O último plano do filme mostra-nos Adela a dirigir-se à janela, a olhar para fora enquanto chove torrencialmente, como se estivesse num momento de reflexão e a virar subitamente a cabeça como se quisesse esconder as suas emoções, mas visivelmente satisfeita por ter conseguido o perdão de Aziz.

A propósito da presença de Adela nos primeiros e nos últimos planos do filme, lembremos que a acção do filme épico contém sempre um herói ou uma heroína que representa a figura central da obra fílmica onde toda a história se baseia. Segundo Santas, a palavra "épico" está actualmente inserida no vocabulário dos críticos e dos realizadores para designar tudo o que é longo, aventureiro, repleto de acção, suspense, efeitos especiais e sempre dependente de uma personagem heróica que leva a cabo uma missão (2008: 16). A narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, ou seja, de um protagonista qualificado que, por essa condição, se destaca das restantes figuras que povoam a história (Reis e Lopes, 1990: 187). Sendo *A Passage to India* um filme cuja história se desenrola em torno do percurso atribulado de uma personagem, Adela Quested, que entra em conflito efectivo com a sociedade onde é inserida, Anglo-Índia, importa agora reflectir sobre o seu papel na diegese fílmica e avaliar o peso que a configuração desta personagem assume na adaptação de David Lean.

Assim, para finalizar este capítulo, atentaremos agora na importância das personagens da obra fílmica no que se refere à classificação entre personagens principais ou protagonistas, e personagens secundárias. Sobre elas, protagonistas e secundárias, Philippe Hamon, especialista em Teoria Literária, propôs cinco categorias de critérios baseados em diferenciais para distinguir e hierarquizar as personagens. Em relação às características (físicas,

psicológicas e sociais) que descrevem as personagens, o autor fala de “qualificação diferencial”, ou seja, a personagem serve de suporte a um certo número de qualificações que não possuem ou possuem em grau menor as outras personagens da obra.⁷⁴ A “funcionalidade diferencial” refere-se ao papel mais ou menos importante na acção narrativa, ou seja, a personagem protagonista desempenha um papel de destaque e mais relevante do que a personagem secundária. A “distribuição diferencial” diz respeito às aparições das personagens, mais concretamente a frequência e a relevância com que as mesmas surgem na narrativa: a personagem principal aparece mais vezes na narrativa, por mais tempo e provocando efeitos mais importantes do que as personagens secundárias. A “autonomia diferencial” remete para as relações estabelecidas entre as personagens. A personagem protagonista tem mais possibilidades de aparecer sozinha, de estabelecer relações com um número maior de personagens secundárias e somente ela dispõe do monólogo enquanto a personagem secundária está reduzida ao diálogo. Por fim, temos a “pré-designação convencional” que está relacionada com o género ao qual pertence a obra/filme, com o título atribuído ao filme e com a expectativa ligada a uma personagem.

Adoptando a abordagem de Philippe Hamon, consideramos que a personagem de Adela Quested parece estar mais próxima dos requisitos propostos por Hamon, por se inserir nos critérios mencionados no parágrafo anterior. Existe, de facto, um certo número de factores que diferenciam esta personagem e que a caracterizam como sendo a protagonista e heroína do último filme de David Lean.

Esta personagem mantém *qualificações* que a distinguem das outras personagens envolvidas na acção: tem genealogia ou antecedentes expressos, pois sabemos que vem de Londres para casar com Ronny e para se estabelecer na Índia; o seu nome completo é Adela Quested; o seu heroísmo é explicitado na cena final do filme, pois Aziz admite que ela foi corajosa ao retirar a acusação contra o inocente indiano; recebe marcas após uma proeza já que, durante o julgamento de Aziz, ao proferir declarações que inocentavam o acusado arriscou-se a ser socialmente menosprezada e marginalizada pela comunidade britânica, prova disso está no comentário insultuoso feito por Mrs. Turton acerca de Adela: “Bitch!”. Outros traços menos importantes que caracterizam esta heroína são: a motivação psicológica, ou seja, Adela chamou a si o poder de decisão sobre o seu futuro conjugal ao deslocar-se à Índia para conhecer melhor o seu futuro noivo antes de o desposar; é uma mulher que está dividida entre

⁷⁴ As qualificações são as seguintes: recebe marcas após uma proeza, por exemplo um ferimento; genealogia ou antecedentes expressos; com nome, alcunha e apelido; descrita fisicamente; heroísmo explicitado; motivada psicologicamente; antropomorfa (ser humano); com relação amorosa com uma personagem feminina central (heroína); conversadora; bela, rica; forte; jovem; nobre (Hamon, 1977: 83-84).

o noivo e uma paixão por outro interdito, apresentando assim um conflito interior característico de um herói épico; o papel de Adela Quested foi atribuído a uma atriz fisicamente mais atraente, interessante e credível do que a personagem descrita por Forster no seu romance (monótona, aborrecida, arrogante) de forma a atrair a atenção do espectador (Silverman, 1989: 186);⁷⁵ Adela, recém-chegada de Inglaterra e tão diferente das outras mulheres na colónia, ganha uma maior visibilidade e protagonismo ao centrar em si as atenções da sociedade, primeiro porque a sua presença despoleta uma série de eventos sociais para a receber e para satisfazer o seu desejo de conhecer a Índia, e em segundo lugar torna-se ainda mais visível ao emitir juízos de valor contra os habitantes de Chandrapore e contra a sua forma de viver. Não é portanto uma mulher submissa e resignada perante uma sociedade que pretende a uniformização dos seus habitantes.

Possui uma *distribuição* de destaque ao longo da narrativa, visível sobretudo no aparecimento em momentos marcantes do relato (início/fim das sequências e da narrativa) e no seu aparecimento frequente ao longo do filme. O herói é a única personagem que aparece sozinha, vimos isto quando Adela durante um passeio de bicicleta encontra um templo em ruínas, possui assim uma autonomia diferencial em relação às outras personagens do filme. Adela apresenta também uma funcionalidade diferencial pois, sendo a protagonista do filme, constitui um verdadeiro suporte da acção e eixo em torno da qual se desenvolve a narrativa, é ela quem faz despoletar todos aqueles eventos negativos que culminam no tribunal e é ela que dissolve a acusação por chegar à conclusão que não estava em si naquela altura. Adela é uma personagem desequilibrada devido à sua repressão sexual, pelo que se imagina atacada por Aziz nas grutas de Marabar.

Por fim, se pensarmos no título do filme, *A Passage to India*, como uma pré-designação convencional, associamos o papel de herói à personagem de Adela uma vez que é ela quem faz a passagem literal pela Índia no decurso de uma viagem acidentada que a conduz ao desenlace da narrativa (por exemplo, Mrs Moore morre no regresso a casa (Inglaterra) e o seu funeral é feito no mar alto, não concluindo assim a sua passagem literal pela Índia). Ou seja, enquanto no romance é a personagem de Aziz quem mais parece aproximar-se do estatuto de herói, neste hipertexto fílmico é a Adela que cabe esse papel, por ser a personagem que nos parece reunir a maioria dos requisitos mencionados por Hamon. Em suma, recordamos o propósito deliberado de David Lean de conferir centralidade a Adela (facto já

⁷⁵ Também Arthur Lindley distingue a personagem de Adela no romance e no filme: “(...) Judy Davis, who is far too handsome and physically graceful for Forster’s Adela, and whose character has been rewritten to make her softer, warmer, dreamier, more emotional, and more sexually responsive than her original.” (1992: 62)

mencionado no início do capítulo) recorrendo às palavras de Arthur Lindley: “(...) Lean is intent on exorcising the stick Adela and conjuring the heroine Forster has cruelly denied him. Adela’s is now the first and last face we see in the film, thanks to two extratextual scenes Lean has supplied as a frame.” (1992: 62).

CONCLUSÃO

“The gentleman filmmaker may no longer be with us, but his work will live forever.” (Maxford, 2000: 157)

Embora longe de esgotadas as múltiplas possibilidades de análise suscitadas pela problemática da adaptação, e na consciência da complexidade das obras em estudo, cabe-nos, no âmbito desta dissertação, formular conclusões quanto às questões por ela levantadas.

Sendo uma arte jovem e a mais recente das artes, é normal que o cinema recorra a artes mais “maduras”, como a literatura, o teatro, a música, a pintura, etc., para aproveitar a contribuição da experiência destas artes. Entre elas, vimos que é à literatura que o cinema mais vezes recorre por ser aquela que possui os conteúdos diegéticos que servem de fonte inspiradora à arte cinéfila na busca de histórias para contar no grande ecrã. Encontramo-nos, por conseguinte, perante dois modos de expressão com um “irreprimível impulso para contar histórias” (Bello, 2005: 19) que, ao estabelecerem uma estreita ligação no âmbito de um processo de adaptação, levam ao surgimento de uma outra criação artística. É difícil pensar numa obra de ficção conhecida que não tenha sido adaptada – se não ao cinema, pelo menos à televisão (para não falar do teatro), como foi o caso de *A Passage to India* que deu origem a três adaptações diferentes.

Apesar de existentes, são raros os casos em que a decisão de adaptar se baseia num desejo claro de criticar ou subverter radicalmente o texto literário. Geralmente, as adaptações podem ser motivadas tanto por hostilidade quanto por afeição e, no caso de David Lean, o motivo que o levou à adaptação cinematográfica de *A Passage to India* foi o genuíno interesse pela obra literária. Notamos que este realizador inglês, na fase da criação dos seus famosos épicos, preferiu sempre basear-se em obras prontas para, depois, dar a sua versão criando uma nova obra a partir do texto em que se inspirou. Para Neil Sinyard, as adaptações mais interessantes são aquelas que, através de mudanças estruturais ao hipotexto, revelam uma interpretação pessoal de maneira que o filme se torna em parte um comentário crítico escrito através da câmara, e em parte um palimpsesto, ou seja, uma criação nova que é desvendada através do seu texto base, mantendo um contorno reconhecível (2000: 148).

Uma vez tecidos alguns considerandos acerca da natureza do texto literário e do texto fílmico, bem como acerca da problemática da adaptação em termos gerais, pretendemos, com este trabalho, reflectir sobre a adaptação da obra de E. M. Forster ao cinema, tomando como

objectivo fundamental o equacionar do grau de aproximação ou de desvio do texto fílmico de David Lean em relação ao texto literário no qual se baseou.

Surge como pertinente referir que, neste caso, a adaptação da obra de Forster por Lean pode ser vista como uma adaptação com preocupações de fidelidade ao espírito da obra literária na qual se baseou. Verificou-se, também, haver alguma reverência em relação a Forster devido ao estatuto de consagração atingido e devido ao que o próprio realizador afirmou acerca do romance: “The more I read the more I respect Forster as an artist” (Brownlow, 1997: 652).

A obra de E. M. Forster que nos propusemos a analisar já foi, como sabemos, alvo de múltiplas interpretações e estudos. Por sua vez, a obra de David Lean, incluída na sua fase dos épicos, parece carecer, como afirma Santas, de uma maior análise e destaque: “Lean’s work for his epic period has not, as of this date (2011), received full recognition among scholars and major critics in the theoretical arena, and his works in the epic format have remained by and large analytically unexamined and perhaps undervalued.” (Santas, 2012: xx).

Retomemos agora a questão que presidiu a grande parte desta dissertação. Ou seja, que conclusões podemos então tirar sobre esta adaptação ao ecrã do romance de Forster? O primeiro aspecto que salta à vista é o facto de, tendo embora o realizador aproveitado a quase totalidade dos elementos presentes no romance, se verificar que na verdade foi operada uma sistemática omissão dos aspectos considerados desnecessários ou incoerentes, ao mesmo tempo que outros aspectos foram introduzidos devido à necessidade sentida de reorganização e adição de certas funções narrativas. Daqui ressalta a evidência de um conceito de adaptação que tem obviamente implícitas as noções de subtracção, adição e condensação do material de origem como medida inevitável para o bom sucesso (técnico, artístico e comercial) da obra de chegada, cujo principal objectivo era o da transmissão de uma determinada história.

Foi ao nível diegético que observámos com maior clareza o desejo de fidelidade proclamado pelo realizador e, ao mesmo tempo, o facto de tal propósito não ter podido passar por cima de uma tomada de posição pessoal, de uma interpretação particular que não deixou de manifestar-se na concretização da obra fílmica. Embora procurando respeitar o espírito da obra adaptada, o realizador trouxe a sua interpretação pessoal para a sua versão da história, recriando o livro de Forster segundo a sua leitura.

Assim, constatou-se, por um lado, uma grande preocupação em reproduzir as principais funções sintagmáticas do texto literário, como vimos, através da manutenção da linha de acção principal do romance, apresentando acontecimentos, diálogos e ambientes de acordo com a sua representação no texto verbal, quer a nível de ordem cronológica, quer em

termos de causalidade e sequência. Obviamente que pôde verificar-se a aplicação das normais operações exigidas por este acto de transposição: adição, subtracção, condensação, expansão e deslocação de determinados elementos, episódios ou de outro tipo de material diegético e discursivo. Em David Lean verificou-se que grande parte da sintetização foi realizada através da subtração das linhas de acção secundária, da condensação de determinados elementos nos seus traços fundamentais e da eliminação sistemática do discurso metalinguístico do romance (comentários, interpelações e explicações do narrador). Observámos também algumas deslocações de episódios e de personagens em relação ao seu aparecimento no romance e até mesmo uma ou outra adição de elementos novos. No entanto, nenhuma destas modificações foi radical, pelo que se pode garantir, com segurança, que o valor diegético do romance foi preservado com bastante rigor pelo realizador, apesar das inevitáveis e, sem dúvida, significativas alterações introduzidas. Verificou-se, também, a preocupação do cineasta em transpor literalmente alguns dos trechos verbais que constituem o material linguístico do romance, sobretudo ao nível dos diálogos: a maior parte das falas das personagens coincide com as que constam no livro.

Algumas das modificações – sobretudo ao nível do enredo – revelaram-se problemáticas para Lean, que foi alvo de críticas, especialmente por parte dos puristas literários, que não gostaram de ver uma obra literária notável sofrer distorções e omissões nas mãos de um realizador – principalmente após as objecções de Forster contra a realização de qualquer filme baseado no seu romance.⁷⁶ Houve quem criticasse Lean por ter usado uma obra de prestígio como base para fazer um filme que se conformasse com as suas próprias ideias, em vez de a usar como forma de prestar homenagem a um grande mestre literário (Santas, 2012: 124). Não deixa de ser irónico o facto de a versão cinematográfica ter contribuído para uma ampla divulgação da história concebida por E. M. Forster.

A decisão de Lean em tornar o episódio das Grutas Marabar central à narrativa fílmica e em dar a Adela Quested uma maior proeminência na história é o que guia a sua adaptação ao romance: “In line with his awareness of the audience for the film, Lean decided its focus would be Adela Quested’s ‘passage to India’ – a ‘passage’ centering on her accusation that Dr. Aziz attempted to rape her.” (Ingersoll, 2012: 33). É apresentada ao espectador uma trajetória narrativa mais focada do que aquela que se encontra no livro. O filme acaba por preencher as lacunas da obra, dando um maior realismo ao incidente nas grutas, na tentativa

⁷⁶ Um deles foi Peter Jones, membro e bibliotecário do King’s College, que era da opinião que Forster teria ficado descontente com o desfecho do filme, embora achasse que o autor poderia ter considerado o filme em geral louvável. Santha Rama Rau discordou veementemente do final do filme, tal como aconteceu com numerosos críticos e espectadores (Santas, 2012: 153).

de tornar a história mais tangível e compreensível, e menos um enigma, principalmente ao encontrar uma explicação plausível para a alucinação de Adela.

Duas conclusões podem ser tiradas a partir das duas versões do mesmo incidente nas grutas. A primeira é que o espectador está a ser deliberadamente deixado às escuras sobre o motivo de Aziz deixar Adela sozinha para ir fumar, o que originou um desastre que permanece, em parte, por explicar;⁷⁷ a outra é que a forma escrita é capaz de apresentar o pensamento detalhado com maior precisão do que o filme, que está limitado, pelo menos nesta ocasião, à expressão visual. A *voice-over* não seria adequada a este contexto e de qualquer forma este não é um instrumento a que Lean recorresse frequentemente, à excepção de um dos seus épicos.⁷⁸ O ritmo dos eventos à medida que vão sendo desvendados, no filme, aumenta o suspense e apressa a ansiedade dos espectadores acerca do sucedido. Neste sentido, a capacidade do filme em cativar o espectador é inegável. Livro e filme complementam-se, pois: “Film can make things faster and more exciting, but we are not told the whole truth – crucial details needed for interpretation – as stated in the verbal medium” (Santas, 2012: 140).

Como procurámos deixar bem claro, a adaptação parte de um acto de leitura mas ultrapassa-o, na medida em que constitui um novo objecto artístico, uno e autónomo. É a leitura do texto literário que origina uma nova concretização textual. Porém, a adaptação cinematográfica não se resume a um fenómeno de interpretação, uma vez que dá origem a um novo texto, também ele passível de diferentes leituras (Bello, 2005: 161). O que importa sublinhar é a particularidade deste novo objecto, cujos elementos vivem em função da unidade da obra, mas ao mesmo tempo remetem para o texto anterior, estabelecendo com ele um diálogo que julgamos poder apelidar de intertextual.

Um poderoso indicador do estabelecimento de uma relação intertextual de características íntimas e específicas é, obviamente, o título. Um filme que se intitule exactamente como o livro em que se baseia admite uma “filiação” que depois não deverá ser negada na obra em si, porque o título nomeia uma unidade significativa, à qual o realizador não pode nem deve fugir, ainda que mantenha toda a liberdade de a exprimir de modo próprio. A escolha de um título diferente assume, à partida, um grau de afastamento do texto adaptado. Ao adoptar o mesmo título da obra, David Lean mostra mais um indício de se tratar de uma adaptação próxima do hipotexto.

⁷⁷ “Whatever happened in the cave was part of a traumatic experience that both book and film leave – at least in part – unexplained.” (Santas, 2012: 149)

⁷⁸ Em *Doctor Zhivago*, a história é contada em analepse por Yevgrav Zhivago, o meio-irmão de Yuri, cuja *voice-over* toma conta da narrativa nos pontos cruciais do filme.

A opção de David Lean em transpor o romance de Forster para um épico histórico é outro aspecto que destacamos no nosso estudo. Os épicos históricos não são apenas meras captações e registos de eventos memoráveis do passado ou meios de glorificação de figuras históricas. São também veículos de consciencialização para a nossa própria condição histórica, uma forma de estabelecer paralelos e de descobrir analogias que nos irão ajudar não só a relacionar como a tirar vantagem do passado (Santas, 2008: 92). Ao descrever um evento histórico, o filme épico pode ajudar a clarificar questões que se mantiveram actuais ou controversas, ou prolongar e recuperar o interesse de uma ocorrência histórica ou social cuja percepção histórica necessite de uma reinterpretação. No geral, os épicos históricos têm exercido uma grande influência no espectador, tanto como instrumento de entretenimento como pelo seu valor educativo, e alguns tornaram-se mesmo excelentes meios de discussão dentro e fora das salas de aula, como é o caso do filme de David Lean, *A Passage to India*.

Parece-nos, por conseguinte que, se a literatura colaborar de forma estreita com o cinema no âmbito do território da adaptação literária, ganha forma um conteúdo cultural específico que, ao atingir um público diversificado, promove a divulgação das obras escritas, bem como a actualização e regeneração de narrativas clássicas, permitindo não só o renovar da memória literária, ainda que promovida pela linguagem do cinema, mas também a democratização cultural da herança literária inglesa e o perpetuar destas narrativas para as novas gerações, o que nos parece de evidente importância. Desta forma, podemos considerar os épicos de David Lean como uma herança da tradição literária que produziu grandes épicos desde a antiguidade.

Na verdade, a complexidade do fenómeno de adaptação em geral, e da adaptação de obras de E. M. Forster em particular, surge-nos como uma vasta área, repleta de potencial para futuros trabalhos de investigação. Dada a crescente divulgação dos estudos sobre a adaptação acreditámos que seria um desafio abordar a obra canónica de Forster juntamente com a de Lean à luz destes estudos. No entanto, estamos conscientes de que a nossa análise é um novo desafio à interpretação de *A Passage to India* de David Lean, e que também a presente análise está aberta a redefinições.

Em jeito de síntese final afigura-se-nos como justificativo para este trabalho, assim como para tantos outros que possam vir a ser realizados na área da adaptação, o facto de a literatura continuar a ser uma fonte inesgotável de matéria-prima para a criação de novas manifestações artísticas. Nos dias que correm, parece que estamos cada vez mais a caminhar em direcção ao reino da adaptação, tal como afirma James Naremore: “(...) adaptation study will move from the margins to the center of contemporary media studies.” (2000: 15).

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, Meyer Howard. *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1999 (1957).
- Andrew, Dudley. "Adaptation". *Concepts in Film Theory*. Dudley Andrew. New York: Oxford University Press, 1984. 96-106.
- Aumont, Jacques, e Michel Marie. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Trad. Carla Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- Bazin, André. "Adaptation, or the Cinema as Digest". *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone, 2000. 19-27.
- Bello, M^a do Rosário Leitão Lupi. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1994.
- Boehmer, Elleke (ed.). *Empire Writing: An Anthology of Colonial Literature 1870-1918*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 273-274.
- Brooker, Peter. "Postmodern adaptation: pastiche, intertextuality and re-functioning". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Eds. Debora Cartmell and Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 107-120.
- Brownlow, Kevin. *David Lean: A Biography*. London: Farber and Farber, 1997 (1996).
- Burton, Antoinette. *The Postcolonial Careers of Santha Rama Rau*. Durham and London: Duke University Press, 2007.
- Cartmell, Deborah, and Imelda Whelehan. "Introduction – Literature on screen: a synoptic view". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Eds. Debora Cartmell and Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 1-12.
- Childs, Peter. *A Routledge Literary Sourcebook on E. M. Forster's A Passage to India*. London: Routledge, 2002.
- , "A Passage to India". *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Ed. David Bradshaw. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 188-208.
- Colmer, John. *E. M. Forster: The Personal Voice*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- Cousins, Mark. *Biografia do Filme*. Trad. Artur Ramos e Cláudia Ramos. Lisboa: Plátano Editora, 2004.
- Elley, Derek. *The Epic Film: Myth and History*. London: Routledge, 1984.
- Escudero, José María García. *Vamos Falar de Cinema*. Lisboa: Verbo, 1971.

- Espinosa, Cristina Manzano. *La Adaptación como Metamorfosis: Transferencias entre el Cine y la Literatura*. Madrid: Fragua, 2008.
- Fernandes, Ângela Maria Valadas. *Os Efeitos da Literatura: Algumas Questões de Arte e de Moral*. Lisboa: Colibri, 2004.
- Forster, E. M. *A Passage to India*. Ed. Oliver Stallybrass. Harmondsworth: Penguin Books, 1985.
- Furtado, Filipe, e Teresa Malafaia (orgs. e trads). *O Pensamento Vitoriano: Uma Antologia de Textos*. Lisboa: Edições 70, 1992. 9-40.
- Gardner, Philip (ed.). *E. M. Forster: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Gillie, Christopher. *Longman Companion to English Literature*. London: Longman, 1980.
- Haigh, Peter. "A Passage to India". *Film Review*. Vol. 35, No. 4 (April, 1985): 23-26.
- Hamon, Philippe. "Para um Estatuto Semiológico da Personagem". *Categorias da Narrativa*. Françoise Van Rossum-Guyon. Lisboa: Arcádia, 1977. 77-124.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 2006 (1996).
- Higson, Andrew. *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Hill, John. *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Hubel, Teresa. *Whose India? The Independence Struggle in British and Indian Fiction and History*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge, 2006.
- Ingersoll, Earl G. *Filming Forster: The Challenges in Adapting E. M. Forster's Novels for the Screen*. United Kingdom: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.
- Journot, Marie-Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2005.
- Kapai, Leela. "Santha Rama Rau (1923-)". *Asian American Playwrights: A Bibliographical Critical Sourcebook*. Ed. Miles Xian Liu. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2002. 288-292.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Eds. Leon S. Roudiez and Alice Jardine. Trans. Thomas Gora. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Kumar, Krishan. *The Making of English National Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

- Lago, Mary. *E. M. Forster: A Literary Life*. London: Macmillan, 1995.
- Landy, Marcia. "Filmed Forster". *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Ed. David Bradshaw. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 235-253.
- Levine, June Perry. "Passage to the Odeon: Too Lean". *E. M. Forster: Critical Assessments*. Ed. John Henry Stape. Vol. iv. Sussex: Helm, 1998. 186-201.
- Maxford, Howard. *David Lean*. London: Batsford, 2000.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- . "Reading film and literature". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Eds. Debora Cartmell and Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 15-28.
- Messenger, Nigel. *E. M. Forster: A Passage to India*. London: York Press, 1999.
- Moine, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Trad. Alistair Fox and Hilary Radner. USA, UK and Australia: Blackwell Publishing, 2008.
- Moisés, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1992 (1974).
- Naremore, James. "Introduction: Film and the Reign of Adaptation". *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone, 2000. 1-16.
- Nogueira, José. *Manuais de Cinema I – Laboratório de Guionismo*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.
- Noriega, José Luis Sánchez. *De la Literatura al Cine: Teoría y Análisis de la Adaptación*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Oliveira, Isabel M^a Soares Pinto de. *There are Many Ways of Being a Man: Estudo de Masculinidades em A Passage to India de E. M. Forster*. Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.
- Organ, Steven (ed.). *David Lean: Interviews*. USA: University Press of Mississippi, 2009.
- Page, Norman. *E. M. Forster*. London: Macmillan, 1987.
- Phillips, Gene D. *Beyond the Epic: the Life and Films of David Lean*. USA: The University Press of Kentucky, 2006.
- Rau, Santha Rama. *A Passage to India*. London: Edward Arnold, 1960.
- . *Gifts of Passage*. London: Victor Gollancz, 1961.
- . *Passagem para a Índia*. Introdução, Tradução e Notas de M^a Isabel Barbudo. Lisboa: Coleção Chimaera, CEAUL, 2012.

- Ray, Robert B. "The Field of 'Literature and Film'". *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone, 2000. 38-53.
- Reis, Carlos, e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990 (1987).
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994 (1993).
- . "Introdução". *Orientalismo: Representações Ocidentais do Oriente*. Trad. Pedro Serra. Lisboa: Livros Cotovia, 2004 (1978). 1-31.
- Sampaio, Paula Sofia Ramos de Sousa. *Reading Literature Today: A Study of E. M. Forster's and George Orwell's Fiction*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.
- Santas, Constantine. *Responding to Film: A Text Guide for Students of Cinema Art*. USA: Burnham Publishers, 2002.
- . *The Epic in Film: From Myth to Blockbuster*. USA: Rowman and Littlefield Publishers, 2008.
- . *The Epic Films of David Lean*. Lanham, Toronto and Plymouth: The Scarecrow Press, 2012.
- Sarker, Sunil Kumar. *E. M. Forster's A Passage to India*. New Delhi: Atlantic, 2007.
- Sheen, Erica. "Introduction". *The Classic Novel: From Page to Screen*. Eds. Robert Giddings and Erica Sheen. Manchester: Manchester University Press, 2000. 1-13.
- Silverman, Stephen M. *David Lean*. London: André Deutsch Limited, 1989.
- Simpson, J. A., and E. S. C. Weiner. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1989 (1933).
- Sinyard, Neil. "'Lids tend to come off': David Lean's film of E. M. Forster's *A Passage to India*". *The Classic Novel: From Page to Screen*. Eds. Robert Giddings and Eric Sheen. Manchester: Manchester University Press, 2000. 147-162.
- Stallybrass, Oliver. "Editor's Introduction" to *A Passage to India*. Harmondsworth: Penguin Books, 1985. 7-25.
- Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone, 2000. 54-76.
- . "Introduction". *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Robert Stam. Oxford: Blackwell, 2005a. 1-21.

-----, "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation". *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Eds. Robert Stam and Alessandra Raengo. Oxford: Blackwell, 2005b. 1-52.

Tambling, Jeremy (ed.). *E. M. Forster: Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan, 1995.

Torres, Mário Jorge (org.). *Não vi o Livro, mas li o Filme*. Ribeirão: Humús, 2008.

Voigts-Virchow, Eckart. "Heritage and literature on screen: Heimat and heritage". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Eds. Debora Cartmell and Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 123-137.

Wiegman, Robyn. "Race, Ethnicity and Film". *The Oxford Guide to Film Studies*. Eds. John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 158-168.

SÍTIOGRAFIA

Angelini, Sergio. "Passage to India, A (1965)". *BFI Screenonline*. N.d. <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1052917/index.html>>. Acedido a 23/03/2012.

"Best 100 British films - full list". *BBC News*. 23rd Sept. 1999. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/455170.stm>>. Acedido a 18/01/2012.

BFI: David Lean Website. <<http://old.bfi.org.uk/lean/>>. Acedido a 18/01/2012.

Canby, Vicent. "The Screen: 'Passage to India,' by David Lean". *The New York Times*. 14 Dec. 1984. <<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C05E6D61238F937A25751C1A96948260>>. Acedido a 05/02/2012.

Cardwell, Sarah. "Lean, David (1908-1991) Biography". *BFI Screenonline*. N.d. <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/446899/>>. Acedido a 05/02/2012.

Chapple, Freda. "On Intermediality". *Culture, Language and Representation*. Vol. vi. (2008): 7-14. <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/viewFile/29/29>>. Acedido a 10/12/2012.

"David Lean". *The New York Times*. 2010. <<http://movies.nytimes.com/person/99068/David-Lean>>. Acedido a 18/01/2012.

DavidLean.com. An Online Guide of References and Resources. 2012. <<http://www.davidlean.com>>. Acedido a 18/01/2012.

Ebert, Roger. "A Passage to India". *RogerEbert.com*. 1st Jan. 1984. <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19840101/REVIEWS/41010367/1023>>. Acedido a 23/03/2012.

- Genette, Gérard. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Trad. Cíbele Braga, et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. <<http://issuu.com/labed/docs/palimpsestoslivro-site?mode=window&pageNumber=1>>. Acedido a 23/03/2012.
- Hawkins, Hunt. "Forster's Critique of Imperialism in 'A Passage to India'". *South Atlantic Review*. Vol. 48, No. 1 (Jan., 1983): 54-65. *JSTOR*. <<http://www.jstor.org/stable/3199513>>. Acedido a 15/09/2012.
- Lindley, Arthur. "Raj as Romance/Raj as Parody: Lean's and Forster's Passage to India". *Literature/Film Quarterly*. Vol. 20, No. 1 (1992): 61-67. <<http://pages.uoregon.edu/aweiss/indianfilmclass/Raj%20as%20Romance.pdf>>. Acedido a 15/12/2011.
- Makins, Tim. "A Passage To India - Complete Script of the Movie". N.d. *A Passage to India by David Lean*. <<http://www.mapability.com/travel/p2i/script.php>>. Acedido a 06/06/2012.
- Mitry, Jean. "Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation". *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. Vol. 4, No. 1 (Spring, 1971): 1-9. *JSTOR*. <<http://www.jstor.org/stable/1314966>>. Acedido a 15/10/2012.
- "Santha Rama Rau". *The Open University. Making Britain*. N.d. <<http://www.open.ac.uk/researchprojects/makingbritain/content/santha-rama-rau>>. Acedido a 23/03/2012.
- Serck, Linda. "Director Lean's debt to Reading". *BBC Berkshire*. 7 Sept. 2009. <http://news.bbc.co.uk/local/berkshire/hi/people_and_places/arts_and_culture/newsi_8242000/8242704.stm>. Acedido a 11/01/2012.
- Weber, Bruce. "Santha Rama Rau, Who Wrote of India's Landscape and Psyche, Dies at 86". *The New York Times*. 24 Apr. 2009. <http://www.nytimes.com/2009/04/24/arts/24ramarau.html?_r=1>. Acedido a 23/03/2012.
- Zani, Ricardo. "Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo". *Em Questão*. Brasil. Vol. 9, Nº 1 (18 Out. 2007): 121-132. <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/revistaemquestao/article/view/36293418>>. Acedido a 15/05/2012.

FILMOGRAFIA

- A Passage to India*. Dir. Waris Hussein. Perf. Sybil Thorndike, Virginia McKenna, Zia Mohyeddin, Cyril Cusack, Michael Bates, Ronald Hines. BBC, 1965. DVD.
- A Passage to India*. Dir. David Lean. Perf. Judy Davis, Victor Banerjee, Peggy Ashcroft, James Fox, Alec Guinness, Nigel Havers. Colombia Pictures, 1984. DVD.